OBRAS COMPLETAS

HISTORIA DA LITTERATURA PORTUGUEZA

GIL VICENTE
E AS ORIGENS DO THEATRO NACIONAL

HISTORIA DA LITTERATURA PORTUGUEZA

EDIÇÃO INTEGRAL

1	Introducção e Theoria da Historia da Litteratura portugueza	1 vol
2	Trovadores portuguezes	1 »
3	Amadis de Gaula.	1 »
4	Poetas palacianos	1 »
5	Os Historiadores portuguezes *(Inedito)*	1 »
6	Bernardim Ribeiro e o Bucolismo	1 »
7	Novellas de Cavalleria e Pastoraes *(Inedito)* . .	1 »
8	Gil Vicente e as origens do Theatro nacional .	1 »
9	Sá de Miranda e a Eschola italiana	1 »
10	Ferreira e a Pleiada portugueza.	1 »
11	A Comedia e a Tragedia classicas	1 »
12	Vida de Camões	1 »
13	Lyricos camonianos.	1 »
14	Epopêas historicas	1 »
15	Bibliographia camoniana	1 »
16	Os Culteranistas *(Inedito)*	1 »
17	Epicos seiscentistas *(Inedito)*	1 »
18	As Tragicomedias dos Jesuitas	1 »
19	A Arcadia de Lisboa *(Inedito)*	1 »
20	Dissidentes da Arcadia *(Inedito)*.	1 »
21	A baixa Comedia e a Opera	1 »
22	Bocage, vida e época litteraria	1 »
23	José Agostinho de Macedo *(Inedito)*	1 »
24	Garrett e o Romantismo	1 »
25	Os Dramas romanticos	1 »
26	Alexandre Herculano	1 »
27	Castilho e os Ultra-Romanticos	1 »
28	João de Deus e o moderno Lyrismo *(Inedito)*. .	1 »
29	A Eschola de Coimbra	1 »
30-31	Recapitulação da Historia da Litt. portugueza .	2 »
32	Indice geral analytico *(Inedito)*	1 »

N. B. N'esta reedição continua-se de preferencia pelos volumes a refundir, e especialmente pelos que estão ainda **ineditos**.

HISTORIA DA LITTERATURA PORTUGUEZA

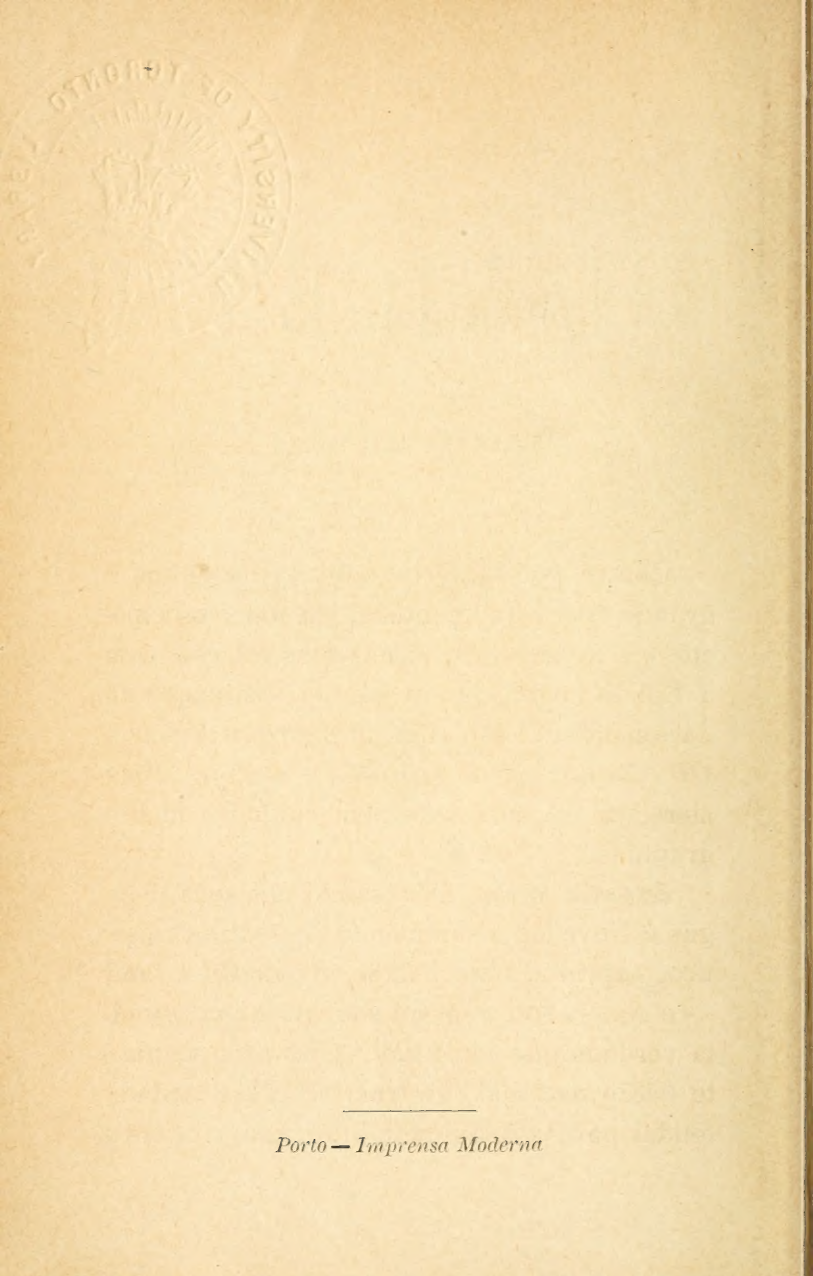
GIL VICENTE

E AS

ORIGENS DO THEATRO NACIONAL

POR

THEOPHILO BRAGA

PORTO
LIVRARIA CHARDRON
Casa editora
SUCCESSORES LELLO & IRMÃO
1898

PRELIMINAR

Quatro poetas portuguezes representam a grande época quinhentista, em todos os aspectos da Renascença, já nas suas relações com a Edade média, já em quanto á situação da nacionalidade: são elles, *Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Sá de Miranda* e *Camões*. Bem merecem ser estudados em cuidadas monographias.

Bernardim Ribeiro, idealisando nas suas Eclogas e Novellas o sentimento pessoal e domestico, exprimiu uma paixão invencivel e fatal — o Amor, sob a fórma soffrida e com aquella verdade que constitue a mais predominante feição nacional. Na transição da sociedade feudal para a actividade burgueza, conserva

a passividade affectiva dos antigos trovadores, e morre de amores como elles.

Gil Vicente, apparecendo no fim da Edade média e começo da Renascença, mantém a sympathia pelas tradições d'essa edade creadora, e para dar expressão á nova força — a opinião publica, cria o Theatro nacional. Nos seus Autos protesta contra a depressão da sociedade portugueza pela intolerancia catholica, calando-se no mesmo anno em que se inaugura a Inquisição em Portugal.

Sá de Miranda, é a nota da profunda tristeza moral, que nas grandes luctas do seculo XVI, atacou os espiritos mais eminentes; e essa tristeza deixou de ser pessoal diante das causas de dissolução que o poeta via convergirem para a decadencia de Portugal. Na marcha do seculo XVI Portugal tem alguma analogia com a Italia, na sua ruina politica: nas suas dissidencias internas, os princepes italianos chamam o estrangeiro que os subjuga a todos, ficando a Italia escrava. Tambem nas suas ambições dynasticas, a unificação dos estados peninsulares — sob uma só corôa, — os reis portuguezes prepararam a extincção

da nacionalidade, consummada em 1581. Assim, nos esplendores da Renascença, prevía Sá de Miranda essa decadencia inevitavel, e exprimia a mesma tristeza que por egual motivo envolveu a velhice de Miguel Angelo.

Camões, é a glorificação da vida heroica de Portugal no momento em que ella se extingue, e morrendo com a Patria, deixa o pregão eterno em que ainda sobrevive na historia. O Poeta, possuido de todas as correntes mentaes e sociaes do generoso seculo, eleva-se ao sentimento de Patria universalisando-a, tornando-se um dos primeiros representantes da poetica idealisação da Humanidade.

*

Ao completar este quadro da *Historia da Litteratura portugueza*, por vezes na persistencia d'estes estudos chegam-me elles a parecer uma covardia, um refugio egoista, quando se assiste á decomposição de um regimen politico que levou Portugal á insolvencia financeira, ao esgotamento economico e á in-

sensibilidade moral ou indifferença pelo seu destino.

Porque antepôr a absorpção mental á acção, quando o presente exige o concurso de todas as energias?

Lembram-me aqui as sentidas palavras do lyrico italiano Leopardi, quando em 1819 estando a Italia sob a pressão do retrocesso da Santa Alliança, escrevia ao celebre erudito Angelo Mai, que acabava de descobrir o manuscripto da *Republica* de Cicero:

«Oh descobridor famoso, prosegue; acorda os mortos, pois que os vivos é que jazem; arma as linguas extinctas dos heroes de outr'ora, até que por fim este seculo de lama ou aspire á vida e se alevante para a acção, ou tenha vergonha de si proprio.

GIL VICENTE

E AS

ORIGENS DO THEATRO NACIONAL

INTRODUCÇÃO

Origens tradicionaes e populares do Theatro portuguez

Por uma clara comprehensão dos phenomenos sociaes e das fórmas de cada civilisação se adquire o criterio para bem avaliar as manifestações do genio esthetico, em qualquer arte ou litteratura. Na sociedade antiga, em que prevalecia a vida publica sobre a existencia privada ou domestica, eram os actos publicos os que de preferencia se idealisavam nas grandes *Epopêas* heroicas e nas sublimes *Tragedias.* A sociedade moderna constituida pela differenciação das classes, na sua mutua coexistencia e independencia, deu á personalidade humana um maior relêvo, corrigindo o isolamento e o egoismo pelo sentimento da familia; a vida domestica tornou-se o thema quasi exclusivo da idealisação, sendo os seus conflictos de interesses o assumpto das novas fórmas estheticas, o *Romance* e o

Drama. N'esta transição das duas civilisações, a Edade média foi o vasto campo de elaboração das novas condições moraes e da adaptação de elementos sociaes imperscindiveis; as antigas litteraturas, por incompativeis em grande parte com a organisação das modernas sociedades, foram esquecidas, e os costumes persistentes das raças que se aggregavam em recentes nacionalidades começaram a ser idealisados em creações estheticas rudimentares. Pareceu por algum tempo aos criticos que se perdera completamente a noticia ou a relação com o mundo greco-romano, e que a Edade média era uma época de trévas em que a humanidade decahira da sua antiga capacidade esthetica. Basta porém observar as novas fórmas litterarias do *Drama* e do *Romance*, para reconhecer, como sobre outras bases de organisação da sociabilidade se produziram as mais bellas fórmas da idealisação artistica.

A historia da litteratura dramatica é o mais vivo documento da grande transformação humana saída d'essa chrysalida da Edade média; é a expressão de uma mais alta sociabilidade, e de uma maior intensidade da consciencia individual. O theatro é o nó vital da esthetica moderna, apesar de não se ter elevado ainda acima da sua funcção critica, e de cooperar com a anarchia social que se prolonga. Emquanto a vida publica nada inspirava para a creação da Epopêa, que as Litteraturas modernas debalde procuravam contrapôr ás antigas, a existencia privada produzia nos seus conflictos as situações d'onde surgiam os altos caracteres. A *acção*

objectiva do heroe na Epopêa, foi substituida pela unidade subjectiva do *Caracter* no Drama. Não se fez esta transição de repente; contribuiram para ella complexissimos factores: Na transição do mundo antigo para o mundo moderno, o genio dramatico não deixou de subsistir nos povos do Occidente. A poesia dramatica não é uma imitação material ou uma parodia banal dos actos individuaes; se tal fosse não passava de uma frivolidade, de uma macaqueação. Resulta da necessidade de destacarmos na representação dos actos da existencia humana, e dos seus complicados motivos um intuito final; assim a expressão da realidade, não consiste em reproduzil-a na nitidez concreta, mas em deduzir de todo esse particularismo o Symbolo, em que se contém a naturalidade e a verdade universal. Realismo sem Symbolismo é a chateza na exactidão descriptiva; Symbolismo sem Realismo, é a vacuidade allegorica, abstracta, sem emoção e sem vida. N'este processo espontaneo da imitação da vida vulgar e da idealisação da existencia domestica, o Symbolo começou a destacar-se pelo relêvo dos Typos; existe o drama sem acção definida, unicamente fundado em Typos, como os da *Comedia dell Arte*, da Italia; e pelo contraste dos Typos em conflicto de situações é que surge o espirito critico ou propriamente o Symbolo comico. Só quando a arte dramatica se eleva a uma tendencia organisadora, é que o Symbolo, que synthetisa a complexidade dos actos das individualidades, attinge a altura philosophica do *Caracter*. De todas as fórmas da Arte, a dramatica é aquella em

que a multidão mais comprehende a necessaria relação entre a realidade e o Symbolo. É por isso que na civilisação moderna o theatro sempre se desenvolveu organicamente, quer se aproveitasse dos vestigios da antiga sociedade polytheica, quer dos costumes populares da Edade média, quer das differentes classes sociaes nas côrtes, nos solares, nas egrejas e nas Universidades. Estudar a historia de qualquer litteratura dramatica é remontar a estas origens, e deduzir d'ellas a vigorosa e original expansão do genio esthético moderno. Magnin estabelece n'estas breves linhas esse seguro criterio: «Acredita-se geralmente, que o genio dramatico, após setecentos ou outocentos annos de colapso, despertára no seculo XIII ou XIV, em um certo dia, aqui primeiramente, além mais tarde. Cada nação procura puerilmente attribuir-se a prioridade d'este revivescimento. Cada historiador esgota-se em esforços para fixar a hora em que esta revolução nas faculdades humanas se operou. — Durante este longo intervallo de decomposição e recomposição social, a que se chama Edade média, o genio dramatico nunca faltou na humanidade; a unica e grande difficuldade para a critica está em saber discernil-o sob as novas apparencias que elle reveste, e debaixo da espessa camada de barbárie que o encobre e mascára.»

Na obra *Origens do Theatro moderno* Magnin determina as diversas fontes ou sociedades distinctas em que se manifestou o genio dramatico, dando logar a differentes fórmas estheticas. O drama liturgico ou rito

figurado era representado nas solemnidades das festas religiosas das sumptuosas Cathedraes, nas procissões espectaculosas, com musicas e dansas, em que se exhibiam as classes burguezas com todas as suas emblematicas insignias. Tal era o *Theatro hieratico*, que saíu das Egrejas para os Côrros e Pateos, mas continuando a desenvolver-se na fórma das *Oratorias*, e acabando por fim por confundir-se com a moderna creação do *drama per musica*, com grandes córos, themas mythicos, bailados, com todos os recursos da *Opera*. Os reis e os princepes nas côrtes, e os barões e fidalgos nos solares, tinham tambem os seus divertimentos scenicos, nas festas dos casamentos, coroações, nascimentos; e nos ocios ordinarios dos serões aulicos e banquetes opiparos, representavam-se *Mômos* e *Entremezes*. As paradas, os torneios e bafordos, as Côrtes de Amor, as reproducções dos typos novellescos, esboçavam as fórmas do *Theatro aristocratico*. Pelo seu lado os escholares das Universidades, os estudantes da tuna, os sopistas, os martinets, os goliardos, nas suas festas peculiares avivavam junto com a parodia da sociedade medieval os restos da tradição do theatro classico de que se apropriavam eruditamente. Nas escholas medievaes representava-se o *Geta* e a *Aulularia* de Vital de Blois, que eram derivados de Plauto; essa tradição chegou até á Universidade de Coimbra, e Camões tratou na fórma de Auto medieval o assumpto de *Amphytrião*. Por esta via aulica (da eschola e do palacio) se chegou á corrente litteraria da Renascença e á reproducção artistica da Trage-

dia e da Comedia classicas. Tanto o *Theatro hieratico* como o *aristocratico* estavam em contacto com o povo, pelas procissões e torneios, pela intervenção dos jograes, menestreis e goliardos; foi da Egreja que saíram os *Mysterios*, as *Moralidades*, os Autos representados pelas Irmandades dos peregrinos e das Confrarias da Paixão; e foi da parodia dos actos sérios da Basilica ou tribunal régio, e da hierarchia da côrte, que saíram as *Farças* e *Soties*, dos *Clercs de la Bazoche* e da *Mère sotte*. No forte desenvolvimento da classe burgueza, em que se ia incorporando o proletariado, achava o *Theatro popular* as condições da sua vigorosa fecundidade. A dissolução do poder espiritual da Egreja provocava a livre critica, e dava ao genio comico elementos para se atrever á parodia da missa, á ridicularisação da hierarchia sacerdotal, e á satyra da simonia de Roma. A dissolução do poder temporal estimulava a parodia burlesca da cavalleria, e a pôr em evidencia a irracionalidade da realeza na sua absorvente dictadura. O *Theatro popular* da Edade média não passou da phase critica ou negativista: atacou as classes retrogradas. Comte exprime em poucas linhas esta apreciação do Theatro: «sómente a vida privada podia fornecer ao movimento moderno uma sufficiente manifestação do seu *caracter critico* e da sua tendencia reorganisadora. Esta dupla apreciação resalta espontaneamente do conjuncto dos quadros de Molière, que soube egualmente verberar as classes retrogradas e corrigir os elementos progressivos.» [1] Todos

[1] *Systeme de Politique positive,* t. III, p. 570.

os fundadores do moderno Theatro europeu nas suas litteraturas nacionaes não se elevaram acima d'esta funcção *critica;* elaboraram conscientemente os elementos tradicionaes e populares do drama, mas não lhes era possivel servir a tendencia organica da sociedade, por que raros espiritos excepcionalmente a entreviam. Mas sem esses escriptores, sem os seus esboços dramaticos não existiria o drama moderno. N'este ponto de vista Gil Vicente não pertence exclusivamente á Litteratura portugueza; elle é uma das grandes figuras do grupo dos iniciadores no desenvolvimento da Litteratura dramatica da Europa. O interesse pela sua obra é já hoje maior fóra de Portugal, do que no seio patrio; escrevendo sobre as origens do Theatro europeu, observa Magnin reproduzindo a sua primeira lição, que os successores que vieram após os rudimentos das Confrarias da Paixão e das outras associações analogas *(Bazoche, Mère Sotte)* que se espalharam pela Europa do XII até ao XVI seculo, os creadores da nova fórma litteraria, eram Gil Vicente, Bibiena, Lope de Rueda, Hardi, Hans Sachs e Marlow. N'esta preponderancia do genio individual sobre os esboços tradicionaes dramaticos, Gil Vicente occupa o primeiro logar; é a historia que lh'o assigna. Quando, proximo a terminar a sua carreira, o poeta organisou as suas composições dramaticas, deu-lhes uma ordem systematica, em Autos ou obras de devoção, Tragicomedias e Farças, correspondente ás trez fórmas do Theatro medieval, a *hieratica*, a *aristocratica* e a *popular*. Isto nos indica o processo para o seu estudo, re-

lacionando com os elementos tradicionaes e populares a sua creação litteraria. Gil Vicente assistia ao apparecimento da sociedade burgueza e á larga expansão da actividade pacifica industrial e mercantil; elle mesmo era oriundo de uma familia proletaria, que vivia pelo trabalho fabril. Collocado em um meio, em que communicava com a Universidade e a Côrte, com a Egreja e com o povo, o seu espirito levado para a observação da vida privada, era suggerido pela comparação dos costumes do passado com as transformações de uma sociedade hallucinada pelas grandes riquezas das descobertas da India e do Brazil. O comico é a consequencia de um contraste pejorativo; pelo contraste pôde Gil Vicente synthetisar a vida portugueza até ás suas mais profundas raizes ethnicas. Como Aristophanes, depois das Guerras medicas que transformaram a civilisação hellenica, ou como Rabelais quando prevaleceu a corrente da Renascença no meado do seculo XVI, Gil Vicente surge no começo do maior seculo da historia, e no fóco mais intenso da vida da nacionalidade portugueza, quando definhavam as autonomias locaes, e todos se lançavam á exploração desvairada das descobertas. Não era então possivel uma idealisação da Epopêa moderna; faltavam as acções conducentes á reorganisação social, que na sua instabilidade se deixava ao arbitrio da dictadura monarchica; mas era natural e mesmo logica a creação do Theatro. Que importa que a Egreja, que admittira no culto as manifestações do genio dramatico popular, as condemnasse nos seus Concilios, synodos e

Constituições episcopaes, e que essas humildes creações da arte para resistirem aos anathemas se collectassem com contribuições caritativas; [1] era impossivel impedir essa creação ou renovação do genio esthetico que coincidia e resultava do predominio da sociedade burgueza. Da parte do poder real [2]

---

[1] A Egreja na sua violenta reacção contra a antiguidade greco-romana combatia por todas as fórmas os restos da civilisação polytheica, cujo theatro entrára nos costumes. No Concilio de Elvira, em Hespanha, do anno 300, estabelece-se: Que o auriga do circo, e o *pantomimeiro* que se quizerem converter, têm de renunciar primeiro á sua profissão, sem esperança de a tornar a exercer; e serão exterminados da Egreja se não cumprirem. E no Concilio de Arles, celebrado em 314: Que sejam separados da communhão da Egreja os que exercerém a profissão de Jograes e saltimbancos. — Que todos os actores sejam excommungados em quanto exercerem esse mister. Outros muitos Concilios, como o de Africa, os de Mayence, de Tours, de Reims e de Chalons sur Saône, de 813, prohibem aos bispos e outros ecclesiasticos o assistirem a espectaculos theatraes. O bispo S. Isidoro, de Sevilha, condemnava o theatro equiparando-o ao prostibulo, e como um immoral embuste a caracterisação dos personagens que representam as farças. (*Etymol.*. l. 18 e 39.) Mais comprovações nas Mem. de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, t. XXVII, p. 219 a 25: *Sur les Jeux sceniques des Romains et sur ceux qui ont precedé en France la naissance du poeme dramatique.*

[2] Tambem Carlos Magno á imitação dos imperadores romanos, por uma ordenança de 789, imprimiu o ferrete de infames aos histriões, saltibancos e gente de circo. Como indignos, tirou-lhes a faculdade de accusarem nos tribunaes, e de servirem de testemunhas. E em uma outra ordenança de 813 sanccionou a disposição dos Concilios. Esta dupla pressão fez com que a tradição dramatica se confinasse quasi que exclusivamente nos costumes populares, d'onde saíu com

a condemnação do genio dramatico não foi menos pezada, pelo ferrete de indignidade que imprimia n'aquelles que tomavam parte nos espectaculos theatraes. Mas, apesar de tudo, o Theatro moderno prevalecia organicamente sobre as outras fórmas litterarias que se tornavam academicas, por que era o reflexo de uma renovação social. A rapidez da transformação não dando logar á idealisação de costumes estaveis, não permittia ao genio dramatico a manifestação de tendencias reorganisadoras; mas pelos contrastes successivos, suggeriu o espirito critico. Foi por isso que o Theatro, desde o seculo XVI, em que toma fórma litteraria, até ao presente, ainda se não elevou senão casualmente acima d'este caracter critico que lhe deram os iniciadores, ficando, como lhe chama Comte: «uma instituição unicamente adaptada á anarchia moderna.» [1] N'este sentido, reflectindo as creações dramaticas o estado da civilisação, e pela naturalidade e simplicidade o genio de cada povo, ellas são como disse Shakespeare, *the form and pressure of the times.* Apesar da instabilidade social e da incoherencia mental da crise europêa que busca uma ordem definitiva, o Theatro moderno, tanto na Hes-

---

a creação das litteraturas modernas. Como o genio dramatico acordava com a nova organisação social, os dois Poderes vieram a coadjuvar o desenvolvimento do theatro, admittindo a Egreja essa poesia nos actos liturgicos, e os Reis, Papas e Universidades buscando n'ella a solemnidade e pompa das festas da côrte e férias escholares.

[1] *Politique positive,* t. IV, p. 441.

panha como na Inglaterra, appresenta uma riqueza genial, uma natural efflorescencia através de todas as commoções politicas. Em uma nação o ideal do christianismo não tinha sido dissolvido pela critica; na outra a sociedade feudal não tinha sido supplantada pela monarchia. Foram d'estes dois fócos nacionaes que saíram todos os themas da litteratura dramatica, como se observa pela analyse das obras dos grandes genios.

Assim como Portugal teve uma excepcional preeminencia no periodo de iniciação da Litteratura dramatica, pela obra incomparavel de Gil Vicente, circumstancias invenciveis não deixaram fructificar plenamente estes germens rudimentares. A nacionalidade portugueza foi comprimida na sua crença religiosa pela intolerancia catholica, na autonomia juridica pelo civilismo romanista, na independencia politica pelo cesarismo monarchico, e no gosto poetico pela imitação dos modelos classicos. Barraram-lhe todos os meios da expansão intellectual: com a reforma dos Foraes ficou o povo na época manoelina reduzido ao trabalho da terra como colono; com a Inquisição, sob o governo de D. João III, perdeu a alegria e ficou um povo soturno a quem distrahiam com os espectaculos cannibalescos dos Autos de Fé; com a direcção pedagogica dos Jesuitas atrophiaram-se-lhe todos os sentimentos de familia e de patria, caíndo-se antes do fim do grande seculo na incorporação de provincia de Castella. N'este deploravel estado, o povo portuguez não podia soltar esse riso expansivo e franco da burguezia do seculo XVI; vexado pelo fisco,

pela emphyteose manoelina, pelos dizimos, pelas ordens militares e mendicantes, pelo exercito permanente, pela desegualdade das classes em que o trabalho *mechanico* era uma mancha na nobreza, o povo portuguez ficou triste e mudo. Gil Vicente, que vivificava as fórmas dramaticas aproveitando-se da occasião das festas reaes, assim como protesta contra a clerezia absorvente e a nobreza parasitica, e luctava pela liberdade da consciencia em quanto se tramava o estabelecimento do tribunal da Inquisição, tambem pinta com carregadas côres a tristeza popular, em que — Jeremias é o nosso tamborileiro. Escrevendo por 1530 a sua tragicomedia *Triumpho do Inverno*, consigna Gil Vicente esta synthese da nacionalidade portugueza:

Em Portugal vi eu já
Em cada casa pandeiro,
E gaita em cada palheiro;
E de vinte annos a cá,
Não ha hi gaita nem gaiteiro.
A cada porta hum terreiro,
Cada aldêa dez *Folias*,
Cada casa atabaqueiro,
E agora Jeremias
É nosso tamborileiro.

Só em Barcarena havia
Tambor em cada moinho,
E no mais triste *ratinho*
Se enxergava hũa alegria
Que agora não tem caminho.
Se olhardes ás cantigas
Do prazer acostumado,
Todas tem som lamentado,
Carregado de fadigas
Longe do tempo passado.

O de então era cantar,
O bailar como ha de ser,
O cantar pera folgar,
O bailar pera prazer;
Que agora é máo de achar.[1]

O poeta, que se inspirou d'este passado fecundo, e d'elle tirou todos os elementos da sua idealisação artistica, pinta com magoa a calamitosa transformação social:

Por que sáe a melodia
Tal qual fica o coração
Ao revés do que sohia.

. . . .

Já tudo leixam passar,
Tudo leixam por fazer,
Sem pessoa perguntar
A este mesmo pezar
Que foi d'aquelle prazer?

Basta esta comprehensão social e relação de Gil Vicente com a sua época extraordinaria, para se tornar do mais alto interesse o estudo da sua obra e individualidade. Elle proprio nos indica o methodo para esse estudo, relacionando-o com os elementos tradicionaes e populares de que se apropriou, imprimindo-lhes o cunho de individualidade consciente. Assistimos á creação do Theatro portuguez por uma evolução organica; a descripção d'esses germens tradicionaes e costu-

[1] *Obras* de Gil Vicente, t. III, p. 447.

mes populares, é que nos explica a resistencia com que a creação de Gil Vicente sobreviveu por longo tempo ás causas de atrophia de um decahido meio social. O grande poeta tinha plena consciencia dos seus antecedentes ethnicos.

No *Auto da Luzitania*, de Gil Vicente, representado em 1532, recita um Licenciado uns versos, que se relacionam com as origens populares do theatro a que o grande poeta deu fórma litteraria:

Gil Vicente o Autor
Me fez seu embaixador,
Mas eu tenho na memoria
Que para tão alta historia
Naceo mui baixo doutor.
Creio que é da Pederneira,
Neto de um tamborileiro,
Sua mãe era *parteira*
E seu pae era *albardeiro*,
E por rasão
Elle já foi tecelão
D'estas *mantas* do Alemtejo;
E sempre o vi e vejo
Sem ter arte nem feição.
E quer-se o demo meter,
O tecelão das aranhas,
A trovar e escrever
As portuguezas façanhas
Que só Deus sabe entender.

Alguns criticos tomaram á letra estes versos, querendo vêr n'elles referencias biographicas; [1] mas essas referencias explicam-se

---

[1] Cunha Rivara, *Panorama*, vol. IV, p. 275.

pelos elementos generativos ou rudimentos dramaticos de que Gil Vicente se aproveitou: «Sua mãe era *parteira*» significa a origem do dialogo das *Partures*, ou *Jocs-Partis*, em que dois trovadores, no genero poetico da Tenção, eram *Parteurs*, propondo-se questões e problemas subtis ou allegoricos, e por vezes pedindo o auxilio de terceiros para a sua resolução. É evidentemente um esboço de uma scena dramatica. [1] N'este mesmo sentido se esclarece o verso: «E seu pae era *albardeiro;*» por que no seculo XV empregava o rei D. Duarte no *Leal Conselheiro* (p. 321) uma palavra semelhante applicavel a certa tradição dramatica: «em tal maneira que não pareça que os *albardaãos* tem mais sabedoria que nós, por que elles nom se trabalham *d'arremedar as estorias melhores*, mas que lhe som mais convenientes.» Esta designação tambem se acha nos versos do Arcipreste de Hita, [2] proveniente da antiga tradição celtica os *bairtni*, que cantavam os bardos, os quaes pela dissolução da sua hierarchia se confun-

---

[1] Escreve Meray, no livro *La Vie au temps des Cours d'Amour*, p. 95: «Les tensons du midi, ... galant badinage auquel nos trouvères ont donné le nom de *partures* ou *jeux-partis*, jeux partagés.» — «Souvent la solution d'un jeu-parti restait indecise; les *parteurs* en appellaient alors à la sagesse d'un tiers ou de plusieurs.» (*Ib.*, p. 97.)

[2] Segundo o *Glosario* de Yanguas, vem do arabe *bardán*, louco, bufão, truão. Cita o verso de Hita, copla 259:

Matanse asimesmos los locos *albardanes*.

diram entre o povo. E assim como a palavra *albardaão* se confundiu pela homophonia com *albardão* e *albardeiro*, tambem a palavra *Historia* ou *estoria* se applicou ao thema dramatico, dando logar a que se relacionasse com essa designação o nome de *actor* ou *histrião*. «Neto de um *tamborileiro*» é um verso que relaciona estas fórmas com os espectaculos das feiras e arraiaes, ao som do zabumba, pandeiro, adufe e outros instrumentos das dansas populares. Por ultimo, quando Gil Vicente se dá por tecelão «D'estas *mantas* do Alemtejo», ainda allude aos typos comicos de que soube com tanta naturalidade e nacionalismo entretecer os seus Autos; a *manta* ou a *capa* era um petrecho essencial da representação scenica, de que os hespanhoes, os creadores do theatro moderno, tiraram o nome do genero das Comedias de *Capa e espada*; temos uma locução expressiva, *pintar a manta*, para exprimir os lances comicos e tregeitos burlescos; e a phrase proverbial: «O Diabo tem uma *manta* e um chocalho» encerra um thema dramatico conservado nos contos e exemplos da Edade média. São pois esses versos de Gil Vicente preciosos, por nos revelarem a consciencia que o poeta tinha dos germens populares e tradicionaes de que o seu genio era filho. [1]

Nada mais importante do que recompôr

---

[1] Mesmo esse verso: «Creio que é da *Pederneira*» é explicavel, sabendo-se que Gil Vicente vivia na sua Quinta do Mosteiro, perto de Torres Vedras, e não muito longe da villa da Pederneira, onde existia uma celebre picota ou pelourinho.

esses vestigios tradicionaes; pelo processo ethnico, chega-se a descobrir os germens communs ao Occidente da Europa, podendo determinar-se uma unidade de origem na fórma dramatica. O nome de *Ribaldo*, faz lembrar o costume das representações á borda dos rios, ou *ribadas*, como se chamavam as eminencias que lhe eram sobranceiras; esta palavra explica o sentido do commentador de Marcial: «*quod prisci juxta ripas ederent spectacula*...» E quando Marcial fazia a referencia á fórma da *antiqua patria theatra*, (Ep. IV, 55) tambem explicavel pela phrase de Juvenal *herbosa theatra*, como se usava na Italia, dava-nos o fio para se comprehender a persistencia da *Folia* e do *Folião* dos costumes populares. No Theatro da Edade média representava-se debaixo de um tecto de folhagens, ou barraca de verdura, que se armava pela festa do Maio; era *sous la feuillée*, que se desenvolvia a fórma dramatica allusiva á volta da primavera. Foi sobre este costume que Adam de la Halle fez em 1262 o seu Auto dramatico *Jeu de la Feuillée*. O representante das festas do Maio, ainda persistentes pelas provincias, era o *Folião;* e a *Folia* tirou o seu nome do divertimento *sous la feuillée*. As dansas e cantares do Maio eram nos costumes francezes chamadas *Maieroles;* na ilha de S. Miguel, a palavra *Móral*, emprega-se como uma injuria contra as crianças travêssas. Nos jogos populares e infantis, dialogados e entremeados de dansas, manteve-se sempre a expressão do genio dramatico. O Theatro italiano, na sua *Commedia dell arte*, ou *Commedia a soggeto*, e tambem

Commedia a braccio, estabelece a sua linha de continuidade com as *Atellanas* oscas; o mesmo acontece com o Theatro hespanhol, em que os *Juegos de Cortijo*, da Andalusia, são as scenas dramaticas improvisadas por typos definidos, exactamente como na Italia. Lafuente y Alcantara descreve essa fórma improvisada com que se festeja o fim do trabalho das colheitas e os casamentos. Bances de Candamo, no seu livro *Theatro de los Theatros*, tambem descreve estes *Juegos de Cortijo*, ou representações improvisadas: «Pero despues de apurados estos para entretener parte de las noches, representan los mozos mas habiles unos entremezes en prosa, habiendoles ellos primero conferido entre si, y diciendo lo que hade hacer à cada uno de ellos aquel que sabe el juego. Tienen algunos de estos quantos dialogos, ou especie de invencion no poco festiva, y yo diré uno que vi en Ossuna con los terminos mas decentes que pueda, que lo he escogido por compararle con los antiguos mimos, de que dice Scaligero, que entre los Lacedemonios solia ser el argumento ir a furtar fruta y otras cosas semejantes.» Confirma a descripção feita por Lafuente y Alcantara; em relação ao thema do roubo da fructa, é ainda corrente o anexim: *O medo é que guarda a vinha.* A esta fórma da Comedia improvisada corresponde na tradição portugueza a figuração do *Bumba meu boi*, persistente nos costumes populares do Brazil. Pela festa do Natal e Anno novo, um magote de rapazes acompanha um Boi de pasta no qual se occulta um dansador, e param diante das portas cantando

e respondendo entre si poeticamente. [1] Este costume reporta-nos a uma alta antiguidade; em um sermão de Santo Eloy, do seculo VII, condemnando os costumes polytheistas, diz: «Que nas Calendas de Janeiro se não representem *farças ridiculas, transformando-se em Novilho ou em Veado novo.*» A época e a fórma da representação coincidem com o costume portuguez persistente no Brazil (Bahia.) O costume primitivo pertence á época da instituição do Zodiaco europeu, em que o anno solar era representado no seu começo pelo symbolo do Touro. Escreve Roisel: «Este animal fôra admiravelmente escolhido para servir de emblema, nos climas temperados, á potencia fecundante e geradora que representava o sol.» [2] «A força geradora do touro completou o mytho. O seu nome, dado pelos gaulezes á constellação zodiacal que preside ao despontar do anno solar, tambem designa esta potencia; e para de logo se confundiu com ella, por um symbolismo de que a antiguidade perdeu muitas vezes a explicação.» Pela condemnação de Santo Eloy, vê-se que este symbolo zodiacal do começo do anno sideral, dava logar ás representações em que entrava um Novilho. O touro era chamado pelos persas *ghao* e pelos turcos *oghus* ou *okiuz;* o que nos leva á explicação do canto de *Aguinaldo*, cantado figuradamente pelas portas como começo de anno, ou de Boi nas-

---

[1] *O Povo portuguez nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, t. II, p. 414.

[2] *Les Atlantes*, p. 163.

cido, *Agui-naldo* (o *Agno* equinocial.) Foi tambem com a ideia de felicitação, que Gil Vicente se apresentou, depois do parto da rainha D. Maria em 1502, cercado de alguns fidalgos, recitando o *Monologo do Vaqueiro.* E para mais assombrosa concordancia dos elementos tradicionaes e ethnicos, no *Romancero del Cid* a festa de um casamento é descripta com o mesmo symbolismo dramatico:

Salió Pelayo *hecho toro*
Con un paño colorado.
Y otros que le van siguiendo
Y una dansa de lacayos.

Exactamente como a dansa do *Bumba meu Boi*, usada no começo do anno na Bahia. As festas do *Anno novo* celebravam-se em Roma, tocando pelas portas buzinas, nas festas sigilares; da *Fistula* ou flauta se fez no velho francez *Flestre*, e ainda em Portugal na giria popular se chama a um divertimento ruidoso *Flostria.* Das festas dos Reis, veiu o nome de *Reinados* a um certo numero de dansas figuradas brazileiras; e *reinar*, *reinação* e *reinadio* a actos de divertimento mais ou menos figurado. A linguagem é sempre um vivo documento de paleontologia social. Muitas das festas religiosas são a persistencia de costumes polytheicos, que a Egreja não pôde extirpar, e por isso se apropriou d'elles imprimindo-lhes um intuito. Assim encontrámos vestigios do theatro primitivo greco-romano, condemnados pelos Concilios, e ao mesmo tempo velhos costumes, que ada-

ptados ás festas dos santos patronos das localidades ou das classes sociaes se tornaram o germen de uma nova elaboração dramatica.

Na creação das fórmas dramaticas da Edade média as representações liturgicas ou *hieraticas*, são simultaneas com as farças *populares*, que se desenvolviam sobre as imitações dos actos usuaes da vida, ou na participação cultual das grandes festas annuaes da Egreja. As duas correntes aproximam-se e fecundam-se, e por fim confundem-se. Nas tradições populares conservavam-se os germens fundamentaes da obra dramatica: a *pantomima* e o *dialogo* que se fazia apreciar nos cantos lyricos jogralescos dos *Jocs-Partis* ou *Tençõcs*. Os Jograes (*Joculatores*, no velho francez *jongleurs*) conservaram a tradição dos *mimi* e *scurrae* da antiguidade; d'esta designação se derivaram muitas palavras referentes a assumptos dramaticos, em que entrava o thema *Jocus*. Em um Edital da Inquisição de Gôa, de 14 de abril de 1736, *Jocurice* era o nome de uma representação burlesca; o dito do Jogral chama-se ainda hoje *Chocarrice*. Com o espirito chocarreiro são improvisadas as *Chacaras*, fórma dramatica, segundo D. Francisco Manoel de Mello, e peculiar da classe dos tunantes chamados *Xaques*, segundo D. Francisco de Quevedo. Com os *Chaques* póde-se relacionar a designação de *Chacota*, dansa usada nos velhos Autos portuguezes, e *Chulas* se chama uma dansa franceza da Normandia, como *Chula* é um baile portuguez villão. Os versos livres de toda a dependencia estrophica constituiram os ditos da linguagem comica; em Filinto Elysio, acha-

mos a referencia a uma interessante designação popular scenica:

> Vamos á cidade
> Vêr o *estrambelho*.

Na poesia provençalesca da Catalunha aponta Milá y Fontanals os versos denominados *Estramps*, [1] e nota nas *Leys d'Amors*, do Consistorio dos trovadores tolosanos (1356): los versos *estramps* ò libres — versos libres que no tienen correspondencia con otra estancia.» Com este nome se chamaram os versos accrescentados a uma estrophe, ou *estrambotes* e *estribotes*, e tambem os que se repetem independentemente como *estribilho*. Não nos admira pois que das fórmas lyricas trobadorescas proviessem dialogos dramaticos; das Tenções, Perguntas, Balladas e outras fórmas. No *Cancioneiro portuguez da Vaticana* abundam muitas composições d'este genero; transcrevemos aqui uma das mais caracteristicas; dialogam os dois jograes Picandon e João Soares Coelho:

> — Vêdes, Picandon, soo maravilhado
> eu d'en Sordel, que ouço en tenções
> muytas e boas, ey muy boos sões
> como fui en teu preyto tan errado;
> poys nom sabedes *jograria* fazer,
> por que vos fez per côrte guarecer,
> ou vos ou el dad'ende bon recado.

---

[1] *Trovadores*, p. 44.

Joham Soares, lôgo vos é dado
e mostrar-vol-o-ey em poucas razões;
gram dereyt'ey de ganhar dões
e de seer en côrte tan preçado,
como segrel que diga, mui ben vês,
en canções e cobras e sirventês,
e que seja de falimento guardado.

— Picandon, por vos vós muito loardes
non vol-o cataram per cortesia,
nen por entrardes na tafularia,
nen por beverdes, nen por pelejardes;
e se vos esto contarem per prez,
nunca nostro senhor tan cortez fez
como vós sodes se o ben catardes.

«Joham Soares, por me deostardes
non perc'eu por esso mha jograria,
e a vós, senhor, melhor estaria
d'a todo ome de segrel bem buscardes;
ca eu sey canções muytas e canto bem,
e guardo-me de todo falimen,
e cantarey cada que me mandardes.

— Senhor, conhosco-mi-vos, Picandon,
e do que dixi peço-vos perdon,
e gracir-vol-'ey se mi perdoardes.
«Joham Soares, mui de coraçon
vos perdoarei que mi dedes don,
e mi busquedes prol per hu andardes. [1]

No genero de Perguntas entre dois namorados, ha tambem canções lyricas com caracter dramatico; eis uma simples amostra:

---

[1] *Canc. da Vaticana*, n.º 1021. Póde-se bem estudar este rudimento dramatico nas seguintes Tenções do principio do seculo XIV: n.ºs 14, 27, 663, 786, 826, 991, 1022, 1032, 1034-5, 1104, 1186.

Dizede, por deus, amigo,
tamanho bem me queredes,
como vós a mi dizedes?
— Si, senhor! e mais vos digo,
non cuydo que oj'ome quer
tan gran ben no mund'a molher.

Non creo que tamanho ben
mi vos podessedes querer,
camanh'a mi ides dizer.
— Si, senhor, e mays direy en:
non cuydo que oj'ome quer
tan gran ben no mund'a molher.

Amigu'eu nom vos creerey
s'é que devo a nostro senhor,
que m'avedes tan gran amor.
Si, senhor, e mays vos direy:
non cuydo que oj'ome quer
tan gran ben no mund'a molher. [1]

E no genero das Balladas e Serranilhas transcrevemos esta, comparavel com uma que Gil Vicente intercalou nos seus Autos:

— Digades, filha, mha filha velida,
por que tardastes na fontana fria?
Os amores ey!

- Digades, filha, mha filha louçana,
por que tardastes na fria fontana?
Os amores ey!

[1] *Ibid.*, n.º 180. Merecem estudar-se os n.os 179, 434, 520, 683, 812, 820, 821, 823.

Tardey, mha madre, na fontana fria,
cervos do monte a augua volviam;
Os amores ey!

Tardey, mha madre, na fria fontana,
cervos do monte volviam a agua;
Os amores ey!

— Mentis, mha filha, mentis por amigo,
nunca vi cervo que volvesse rio!
Os amores ey!

— Mentis, mha filha, mentis por amado,
Nunca vi cervo que volvess'o alto;
Os amores ey! [1]

Agora o elemento *mimico*, tambem tradicional, da classe a que na Edade média se chamava os *Remendadores*.

Um dos vestigios mais remotos das manifestações scenicas em Portugal, é o que o erudito Santa Rosa de Viterbo em um documento do fim do seculo XII, consignando no seu *Elucidario* a palavra *Arremedilho*, transcreve no trecho que nos define essa pantomima rude: No anno de 1193 el-rei D. Sancho I, com sua mulher e filhos, fizeram doação de um Casal, dos quatro que a corôa tinha em Canellas de Poyares do Douro, ao farsante ou bôbo chamado Bonamis e a seu irmão Acompaniado, para elles e seus descendentes.

---

[1] *Ibid.*, n.º 797; na mesma fórma os n.os 464, 775, 903.

E por confirmação ou *rebora*, se diz: — Nos *mimi* supranominati debemus Domino nostro Regi, pro roboratione unum *arremedillum.*» Ainda se emprega na lingua portugueza *arremedo* ou imitação da figura e gestos de qualquer pessoa; e na linguagem archaica *remendador* ao que faz arremedos ou pantomimas. O nome do agraciado pelo rei bem indica a sua origem franceza, *Bon Amis;* o *Acompaniado* ou companheiro na representação formava a *Parture;* ambos elles eram ao que se chamava na linguagem dos troveiros *Parteurs*. Na locução popular portugueza ainda se diz: *Fazer partes*, por exhibir jogos mimicos, sobretudo representações sem palavras ou gymnicas. Em paga da doação, e como roboração d'ella, o *Arremedilho* era como uma prestação a que fôra obrigado *Bon Amis;* em um velho anexim francez havia uma referencia quasi analoga: *Payer en monnaie de Bazoche.* [1] A paga de um *Arre-*

---

[1] Escreve Adolphe Fabre, no seu livro *Les Clercs du Palais:* Dizia-se outr'ora: *payer en monnaie de Bazoche;* o que entre o povo significava pagar em palavras, dar em pagamento uma cousa sem valor. — Convem não esquecer este ponto importante, que no seculo XIII e XIV, on *bazoquait* souvent les monnaies. *Bazoquer* as moedas queria dizer alteral-as, falsifical-as, derretel-as para lhe tirar ao seu pezo uma boa parte das suas materias preciosas, para lhes deixar apenas a liga. Um diploma de Philippe o Bello, de 1309, dá a esta locução o sentido referido. A moeda *bazocada* era uma especie de falsa moeda, empobrecida, uma especie de bilhão. — Provavelmente é n'esta alteração que é preciso procurar a origem do proverbio *payer en monnaie de Bazoche.* (Pag. 65.) Tambem se dizia: *Payer en monnaie de singe en gambades.* (De Cuvillers, *Des Comédiens et du Clergé,* p. 82.)

medilho era corrente nos costumes da Edade média; lê-se nas *Péages de Provence:* «Histrions, baladins, mimes, et menestrels, feront *jeu, exercices et galantises*, la dame du château presente.» Em uma ordenança do rei San Luiz os jograes pagavam a passagem das pontes com uma simples canção: «aussitot li sont quite par *un ver de chanson*...»

Uma das causas do desenvolvimento do genio dramatico moderno, resultou das narrativas dos peregrinos que voltavam da Terra Santa; o troveiro Jehans le Chapelains, allude a este uso, que depois tomou fórma dramatica:

> Usages est en Normandie
> Que qui hebergies est *qu'il die*
> *Fables ou chansons* à son oste.

Para arranjarem esmolas, os peregrinos cantavam as scenas das suas viagens maravilhosas e as emoções da Paixão de Jesus, ajuntando muitas vezes paineis representando os naufragios e perigos que atravessaram. Aos peregrinos da Terra Santa juntavam-se tambem falsos palmeiros, para explorarem a credulidade do vulgo, e com os romeiros do *caminho francez* de San Thiago de Compostella, ou com os que visitavam os sanctuarios da Lorette e da Sainte Baume, formavam pequenos bandos, que se impunham á multidão nas praças publicas com os seus emblemas extravagantes do bordão e cabaça, das conchas e camandulas, e eram ouvidos com o mais vivo encanto nos córos e figurações dos

acontecimentos em terras longinquas.[1] Escreve Du Cuvillers: «O povo tomava os seus contos inventados a capricho como visões que elles tinham tido, e a credulidade do ingenuo vulgo era vantajosa aos peregrinos pelas esmolas de que os accumulavam. — Agradaram tanto os peregrinos ao povo, que alguns caridosos burguezes fizeram construir theatros aonde estes piedosos bandos representavam umas vezes um christão martyrisado, outras vezes um acto miraculoso, e por fim alguns mysterios da religião. Como se tinha uma grande veneração por estes espectaculos, o zelo dos ecclesiasticos estimulou-os a exhibirem-se nas procissões. — Foi pouco mais ou menos n'este tempo que em Aix, na Provença, se começou a representar no dia da festa do *Corpo de Deus* (la fête-Dieu) todos os mysterios do velho e novo Testamento; ... O povo tomava um tal prazer a ouvir estes peregrinos, que se formaram associações, sob Car-

---

[1] Descrevendo este uso do tempo das Cruzadas, accrescenta De Cuvillers: «Não era novo no mundo este uso; pois que entre os Romanos aquelles que tinham soffrido grandes perdas ou damnos em naufragios ou por qualquer outro accidente, costumavam representar em um quadro o assumpto da sua desgraça; penduravam-no ao pescoço, e explicavam-no por canções accommodadas ao seu estado de penuria, para excitarem a compaixão dos que encontravam no seu caminho, e para se resarcirem pela caridade das pessoas bondosas dos desastres que tinham soffrido.» (*Des Comediens et du Clergé*, p. 87.) E em seguida cita em abono este trecho de Juvenal:

Fracta rate naufragus assem,
Dum rogat, et picta se tempestate tuetur.

los VI, as quaes composeram peças distribuidas em actos, em scenas e com os differentes personagens necessarios para a representação. Foi o primeiro ensaio no burgo St. Maur, e tomou por assumpto a *Paixão de Nosso Senhor Jesus Christo*. Representou-se a mesma peça em Paris, dias depois, e a affluencia foi tanta que o preboste teve de prohibir o espectaculo. Os peregrinos alcançaram uma provisão régia e constituiram a sua associação em *Confraria* sob o titulo de *Confrades da Paixão de Nosso Senhor Jesus Christo.*» [1] Nas origens do Theatro italiano, apparecem os Autos da Paixão nas mesmas circumstancias, ligados aos peregrinos *lombardos;* chamava-se a esse rudimento dramatico *Casazza:* «che i Lombardi avesso ab antico in uso di *farla dentro una gran casa*, donde fu poscia nominata Casazza, nome che l'è rimasto in fino al di d'oggi.» [2] Depois da exposição d'estes elementos para a creação do theatro moderno, comprehender-se-ha o valor de algumas sirventes do *Cancioneiro da Vaticana*, verberando certas burlas dos peregrinos que vinham do Ultramar.

Escrevia o jogral Pedr'Amigo:

> Quem m'ora quizesse *cruzar*,
> ben assy poderia hyr
> *ben como foy a ultra mar*
> Pero d'Ambroa deus servir,
> morar tanto quant'el morou
> na melhor rua que achou,
> e dizer: — *Venho d'ultra-mar*.

---

[1] *Op. cit.*, p. 89.

[2] Doc. citado por Pitre, *Spettacoli e Feste*. p. 99.

E tal vyla foy el buscar
de que nunca quiso sayr,
atá que pôde ben osmar
que podia hir e viir,
outr'omen de Jherusalen,
e poss'eu hir, se andar ben,
hu el foy tod'aquesto osmar.

E poss'en Mompilher morar
ben como el fez *por nos mentir*,
e ante que cheg'ao mar
tornar-me poss'e de partir,
com'el depart'en honr'a Deus
pres mort'en poder dos judeus
e en as tormentas do mar.

E sse m'eu quizer enganar,
deus, ben o poss'aqui comprir
en Burgos, *ca sse perguntar*
per novas ben nas posso oyr,
tamben com'el em Mompiller,
e dizel-as poys *a quen quer*
que me per novas perguntar.

E poys end'as novas souber
tan ben poss'eu, se mi quiser,
como hum gram palmeyro chufar. [1]

Comprehende-se o valor d'esta Canção para determinar a curiosidade popular pelas narrativas dos peregrinos; na Canção 1199 é tambem significativo o verso: «Com'andas tu assy pelas *pousadas*...» O *Casaccio* ge-

[1] *Cancioneiro da Vaticana*, n.º 1195; o n.º 1199 é outra satyra contra o mesmo, em outra estructura.

novez, ou as *Casazze* sicilianas, nome dado á representação da Paixão pelos peregrinos em uma casa grande, liga-se a essa outra corrente de exaltação religiosa os *Flagellantes*, que tambem exhibiam procissões dramaticas no dia da Paixão. Era no *Casaccio*, que se recolhiam os *Disciplinanti*, d'onde saíam seminus para as ruas, açoitando-se penitencialmente. Escreve Viterbo, no seu *Elucidario:* «Não chegou a Portugal aquella horrivel praga dos *Flagellantes* (Disciplinanti), nascida depois da morte do glorioso Santo Antonio de Lisboa, que foi em 1231. Chegou sim a *disciplina publica de sangue*, que se praticou sem heresia na semana santa. Foi este thaumaturgo portuguez o author d'este *sanguinolento espectaculo*, que executado com as devidas circumstancias foi sempre de grande edificação. Não negarei, comtudo, que a vaidade louca de alguns, profanando o mais sagrado, fez passar este costume de santo a escandaloso... No tempo de S. Vicente Ferrer, e por occasião das suas prégações, tomou novos ascendentes esta *disciplina publica.*— Porém, nada havia a recear na instituição do portuguez, e uso do hespanhol...» Como se vê não nos faltou esta devoção que deu origem a numerosas representações hieraticas e se conservou intensamente até ao começo do nosso seculo, tanto em Italia como na Hespanha.

A poesia épica, uma das mais protentosas creações da Edade média, tambem contribuiu para despertar o genio dramatico, esterilisado pelos anathemas dos Concilios e indignidade das Ordenanças régias. Era principalmente

nas *Côrtes plenarias*, celebradas pela realeza, que se congregavam as condições para o desenvolvimento do *Theatro aristocratico;* [1] Affonso o Sabio exigia que os cantos fossem sobre feitos de armas, os que a nobreza ouvisse e preferisse. Por ventura os que cantavam as façanhas épicas de Carlos Magno, vieram a ter esse nome italiano de *Chiartalani*, nos paizes onde as Gestas carlingias não eram sympathicas ao vulgo; e talvez *carlear* (que outros derivam de *carole*), significando vagabundear, proviesse da mesma circumstancia.

Pelo excessivo numero de jograes que concorriam á côrte de D. Affonso III, estabeleceu elle no Regimento da sua Casa, os que deve-

[1] Chamavam-se *Côrtes plenarias* as antigas assembléas que os antigos reis ajuntavam no Natal e na Paschoa, ou na occasião de um casamento ou de um regosijo extraordinario, umas vezes no seu palacio, outras em algumas grandes cidades, ás vezes em um acampamento, sempre em logar commodo, para ahi reunir os grandes senhores, e todos os convidados que eram obrigados a comparecer, ás vezes contra vontade por causa dos enormes gastos. Duravam sete ou outo dias, entre grandes banquetes e espectaculos. Era alli, que os procuradores enviados por todas as provincias faziam o seu relatorio ao princepe. O rei assistia em grande cerimonial, sempre com o sceptro, e sem tirar a corôa senão quando se deitava, sendo-lhe posta outra vez na cabeça pelo padre que dizia a missa solemne do dia, antes da epistola; não a tirava, nem á mesa, nem no baile. Comia em publico, e cada prato era acompanhado ao som de flautas e trombetas;... e depois do jantar havia pesca, jogos, caça, volantins, jograes, arremedadores. De Cuvillers, *Des Comediens et du Clergé.*

riam ser admittidos. A estas *Côrtes plenarias* allude uma Canção do jogral Joham Ayras:

> O meu amigo novas sabe já
> d'aquestas *Cortes que s'ora faram,*
> *ricas e nobres dizem que seran;*
> e meu amigo bem sey que fará
> hum cantar en que dirá de mi bem
> ou fará ou já o feyto tem.
>
> . . . .
>
> En aquestas *Cortes que faz el rey*
> loará mi e meu parecer,
> e dirá quanto bem podér dizer
> de mim, amigas, e fará bem sey
> hum cantar en que dirá de mi bem
> ou fará ou já o feyto tem. [1]

Na Edade média, apesar da separação profunda das classes sociaes, existia uma egualdade moral em quanto a costumes, sentimentos e gosto artistico. Nem de outra fórma se explica o contacto dos poetas das *praças* com os poetas das *côrtes*, os jograes e trovadores,

---

[1] *Canc. da Vaticana*, n.º 597. Outras Canções referem-se á demora dos namorados nas *Côrtes plenarias*, e tambem se poderá entender que alludiam ao costume aristocratico das *Côrtes de Amor*, como se deprehende d'esta estrophe do *Cancioneiro da Ajuda:*

> E vej'*a muitos aqui rasoar*
> Que a mais grave coita de sofrer
> Veela ome, e ren non le dizer. etc.

influindo-se mutuamente, e sendo ouvidos com o mesmo encanto nos palacios reaes e nos albergues solitarios. Nos serões das *Côrtes plenarias*, para distrahirem as damas organisavam os *Jogos* de fórma mais ou menos dramatica; alguns d'elles chegaram até nós, como o *Jogo do sisudo*, que apparece empregado por Adam de la Halle na sua pastoral de *Robin et Marion*, com o titulo de *Pelerin à Saint Coisne*. Escolhia-se á sorte uma dama ou cavalleiro para arbitro da sentença e recepção da prenda dos parceiros que perdiam; eram o rei ou a rainha; pela mesma fórma escolhia-se o que ia fazer de Saint Coisne, o qual devia ser visitado por peregrinos, que lhe iam levar uma offerenda. A scena comica do jogo consistia em o Santo fazer caretas, momices, e até cócegas, de modo que conseguisse tirar do seu sério cada um dos peregrinos que o visitava. Com o direito que cabia ao Santo de obrigar os seus peregrinos, podia pôr as mãos, com aquella malicia com que Gil Vicente diz em um dos seus Autos:

Ora Frei João, *estae vos quieto com a mão.*

O *Jogo da Condessa*, popular em Portugal e commum á Hespanha e Italia, tem uma interessante successão de scenas. É tambem para admirar como ao genio dramatico de Gil Vicente não escapou este elemento poetico, de que se aproveita com um vivo sentimento do passado que se extinguia ante a Renascença que despontava. Podemos applicar-lhe este juizo, que aquilata o seu alto valor: O fôsso profundo que se ia abrir entre as classes lettradas da Renascença e a multidão que ficava na sua ingenuidade, não podia ainda presen-

tir-se.» [1] Gil Vicente, apparecendo no momento d'essa scisão, manteve-se na sympathia pela ingenuidade popular, e d'ahi veiu o antagonismo que encontrou entre os humanistas da Renascença portugueza.

Em uma satyra de Alvaro de Brito Pestana dirigida a Luiz Fogaça, *sendo vereador na cidade de Lisboa, em que lhe daa maneira para os ares maos* (1496) *serem fóra d'ella*, consigna-se um precioso vestigio do Theatro popular:

> *Estudantes prégadores*
> *metem Santas Escreturas*
> *em Sermões.*
> *dirivados em amores*
> fazem de falsas feguras
> tentaçôes.
> Quando virem tal caminho
> de *maa preegaçam*, s'afastem
> os que ouvem,
> dem-lhe todos de foçinho,
> taes metaphoras contrastem
> e deslouvem.
>
> (*Canc. ger.*, I. p. 189.)

Uma carta de perdão de D. João II, datada de 23 de abril de 1482, encerra uma preciosa noticia de um estudante prégador, d'essa classe que parodiava as Escripturas: «Dom Joham etc. saude. Sabede que Rodrigo Alluez, escollar ẽ artes, morador em Satuuell

---

[1] Ant. Méray, *La vie au temps des Cours d'Amour*. p. 84.

Nos enujou dizer, que poderya ora aver hũu anno pouco majs ou menos, que elle fora preso ẽ a dita vjlla e fora do caso, porque era preso, livre per senteça, e que ẽ sẽedo assy preso por espaçar e por lhe o caçereiro dar allgũu favor, elle sopricante se despoynha a fazer allgũuas graças, scilicet. preegando como ho ytylhyaão (o *italiano*), e remedava Judeus ẽ maneira de capelã e arraby, e dezia *dalhe*, *dalhe*, e que respondia o Juiz e tabelliães e allcayde ẽ sõo de missa, [1] e que dezia hũua

[1] Este estribilho: *Dalhe. dadhe.* faz lembrar esse outro que apparece em uma comedia politica franceza do tempo da coroação de Luiz XII, intitulada *Le vieux Monde*, figurado allegoricamente em um velho decrepito; vem o *Abuso* e recommenda-lhe que descanse e durma, e em quanto o Mundo está sem acordo, o *Abuso* chama a banda dos *Loucos* seus amigos; acode logo o *Louco derasso* vestido de ecclesiastico cantando este velho refrem conhecido de todos:

> Voule, voule, voule, voule.
> Vole, vole, vole, vole.

Lenient, *La Satyre en France au Moyen-âge*. p. 337. O estribilho significa: Rouba, rouba; o que podia ser substituido pela pedinchice clerical: *Dá-lhe. dá-lhe.* Em uma Satyra de Garcia de Resende a Affonso Valente. chama-lhe:

> Jogral qu'anda no Estão
> con berimbáo,
> *Frade doudinho de França*
> por Gram-Velhaco isento
> qu'a taverna he seu convento
> por herança.

(*Canc. ger.*, III, 647.)

paixom de hũu frade e de hũua freira e hũu veredyno *(vere dignum)* de hũu crerigo que rroubarom ẽ hũu camynho, e se acabaua ẽ hũua voçe *bebamus*, todo cantado per sõo de missa, e que sobre ysto bebya sobre çidrã, e non faziam outra çerjmonia desonesta; e que despois que solto fora, elle fora hũua noute dormjr a Santa Maria dAnũciada a rogo dos sobreditos, e que elle por lhes comprazer e follgarem todos, fezera as cousas susso ditas per a dita maneira; e que por assy fazer as ditas cousas lhe era dito que o queriam prender, dizendo sse contra elle que offendia ẽ as semeelhantes cousas dizer o auto divino, e por ello andava amoorado com temor das nossas

---

Parece referir-se á velha comedia franceza; e mais o mimosèa com outros epithetos significativos:

> *Creleguete* guorriam...
> Prégador mui sedeudo,
> c'allega sempre o Escoto
> . . . .
> mal disposto *Folião*
> em que todo o povo attenta.
> Em trovas nom tendes graça,
> quereys trocar agudeza,
> mas a vossa sutileza
> he na taverna ou na praça.

Pelo seu lado Affonso Valente, chasqueando a sua obesidade equipára-o ao typo comico:

> Pareceys hum pouco o farto
> *Prégador da vida eterna.*
>
> (III, 643.)

Justiças e porem nos pedia por merçee que aa honrra da morte e paixom de nosso senhor Jhū X° lhe perdoassemos a nossa Justiça se nos a ella por assy fazer as ditas cousas ē allgũua guisa era theudo. E nos veendo o que nos elle assy dizer e pedir enviou, E querendo lhe fazer graça e merçee a honrra da morte e paixom de nosso senhor Jhesu X° teemos por bem e perdoamos lhe a nossa Justiça a que nos elle por assy fazer aquelles escarnios e despreços aa santa madre ygreja e devinos oficios era theudo com tanto que elle pagasse pera a piedade dous mill reaes ou fosse a Arzilla estar hũu anno quall ante quisesse. E por quanto elle ante aceptou a paga dos ditos dinheiros e os entregou a frey Joham de Santarē nosso esmoller que tem o carrego de os receber segundo delles fomos certos per hũu seu asinado e per outro de Pero de Borba scripuã em nossa corte que os sobre elle pos en recepta vos mãdamos etc. dada em viana dapar dalvyto xxiij dias do mes dabrill. Ell rrey ho mãdou per os doutores Joam Teixeira e Fernão Roiz ambos desembargadores do paaço. Pero Alluez a fez de mill e iiij°lxxxij. » [1]

Aqui temos o repertorio completo de um goliardo ou estudante prégador do ultimo quartel do seculo XV, muito antes de ter acordado o genio dramatico de Gil Vicente, que tambem fez o seu Sermão ao nascimento do Infante D. Luiz em 1506, e muitas parodias

---

[1] *Chancellaria de D. João II.* Liv. 2, fl. 80. Achado pelo sr. Pedro Augusto de Azevedo.

dos officios divinos. Entre as graças que enumerava o escolar Rodrigo Alves, encontrámos os sermões *prégados como os italianos.* A esta influencia italiana no theatro popular, allude o mesmo poeta palaciano Alvaro de Brito:

> Por Framengos, Genoeses,
> Frorentins e Castelhanos
> mal nos vindo,
> com seus *novos antremeses*
> dam-nos trinta mil auanos;
> vam-se rindo.
>
> (*Canc. ger.*, I. 186.)

Já o trovador Giraud Riquier fallava dos talentos dos jograes italianos conhecidos pelo nome de *Bufos de Lombardia*, que sabiam tocar instrumentos e contar novellas com outros feitos:

> Hom los apel *Bufos*
> Co fa en *Lombardia*...

E em uma Canção de Affonso o Sabio, que vem no *Cancioneiro da Vaticana* (n.º 64) ha uma allusão obscena, talvez aos bonifrates italianos:

> E diss': esta é a medida de Espanha
> cá nom de *Lombardia*, nem d'Allemanha,
> e por que é grossa nom vos seja mal!...

Em uma Satyra de Affonso Valente contra Garcia de Resende, vem:

Pareceis de *Lombardia*
posto que sejaes de Grecia...

E equiparando-o assim aos ciganos, fal-o comparsa da dansa hieratica de *San Nicoláo:*

Detraz de San Nicoláo
em alto gráo
vos vy em mui alta dansa...

(*Canc. ger.*, III, 645.)

Magnin encontrou no livro das Viagens de Pietro della Valle, o nome de *Bagatellieri* dado aos belfurinheiros do largo de Castello em Napoles e praça Navone em Roma, bem como a todos os que nas outras terras exploravam os espectaculos populares de lanternas magicas e bonifrates. A palavra *Bagatella*, que no seu sentido pejorativo significa uma cousa sem importancia, proveiu d'esta designação do divertimento popular italiano. Magnin cita Jeronymo Cardan, que no seu livro *De Sublimitate*, falla do effeito scenico das Marionettes; transcreve do velho escriptor: «Se eu quizesse enumerar todas as maravilhas que lhes fazem executar por meio de fios, a estas estatuetas de páo chamadas *Magatelli*, não chegava um dia inteiro; por que estas figurinhas representam, combatem, caçam, dansam, tocam trombeta e cosinham mui habilmente.» O eruditissimo Magnin commenta: «Vê-se n'esta passagem, entre outras cousas notaveis, que pelos annos de 1550 se dava na Italia do norte ás marionettes o nome de

magatelli, que não encontro em nenhum vocabulario. Póde bem ser que *magatelli* (pela mudança naturalissima das labiaes *b* e *m*) não fosse senão uma modificação de *bagatelli*, e isto me parece tanto mais provavel, que na Italia se chama *bagatelli* os divertimentos da praça publica, e *bagatellieri* todos os saltimbancos... »[1] Segundo as indicações de Magnin: «Em Portugal foram sobretudo os Italianos que mostraram a optica e a lanterna magica, que vulgarmente se chama para lá dos Pyrenneos *Tote li mondi*, e que nós os francezes chamamos *curiosité*. »[2] D'esta designação *Tote li mondi*, que o povo ainda emprega jocosamente, fez Gil Vicente um perso-

---

[1] *Histoire des Marionettes*, p. 71. Os espectaculos de Bonifrates estavam intimamente ligados ao theatro hieratico, decahindo mais tarde na exploração dos goliardos. Na *Histoire des Marionettes*, escreve Magnin: «Serviam-se na Edade média da estatuaria mobil para representar as *scenas da Paixão;* empregavam-se tambem nas egrejas tanto seculares como monachaes, para figurar, nas diversas festas do anno, todas as acções do Salvador, as da Virgem, as vidas dos Santos padroeiros, e as lendas de Martyrios. Este emprego da estatuaria mechanica perpetuou-se em todas as egrejas da christandade, até quasi ao fim do seculo XVI, apesar das prescripções canonicas em contrario, especialmente as do Concilio de Trento.» Cita o mesmo erudito critico uma prohibição do synodo de Orihuela (Valencia, em Hespanha) que pinta o costume peninsular: «Prohibimos que nas egrejas ou em qualquer outra parte se representem actos de Christo, da santissima Virgem e as vidas dos santos por meio de pequenas figuras moveis (*imagunculas fictilibus, mobili quadam agitatione compositis*, quas *titeres* vulgari sermone appelamus). » (*Op. cit.*, p. 57.)

[2] *Ibid.*, p. 99.

nagem da sua farça *Auto da Lusitania*: «Entra *Todo o Mundo*, homem como rico mercador, e faz que ánda buscando alguma cousa que se lhe perdeu; e logo após elle um homem, vestido como pobre, este se chama *Ninguem*, e diz:

— Como has nome, cavalleiro...

Eu hei nome *Todo o Mundo*,
E meu tempo todo inteiro
Sempre é buscar dinheiro
E sempre n'isto me fundo. [1]

Entre as outras graças do escholar morador em Setubal, póde-se considerar como uma farça de imitação de muitos personagens por um só actor o *Arremedo do Capellão e do Arraby* e em que respondia o Juiz, os Tabelliães e o Alcaide. Na sua bella farça de *Ignez Pereira*, tambem Gil Vicente introduz como personagens dous judeus casamenteiros, de uma classe em que abundavam os typos comicos. Este *Arremedo* dos Judeus pelo escholar Rodrigo Alves era *em som de missa*; tambem no mesmo estylo de parodia rezava uma *Paixom de hũu Frade e de hũa Freira*, que seria naturalmente em verso misturado de trechos latinos em *farsiture*, e como diz o poeta Alvaro de Brito, as santas Escripturas applicadas ou derivadas em amores. Era tambem parodiando a missa que o mesmo escho-

---

[1] *Obras*. t. III, p. 289.

lar, que estivera preso pela sua desenvoltura, recitava *Hũu Veredyno de um Crerigo, que roubaram em hũu caminho, e se acabava em hũa voce: Bibamus! Todo cantado per som da missa.* Esta mesma liberdade continuou Gil Vicente na sua farça do *Clerigo da Beira*, em que o padre anda á caça dos coelhos e vae engorlando os officios divinos.

Na *Historia litteraria de França*, descreve Victor Le Clerc, como as orações do *Pater*, *Credo* e *Confiteor* e a Missa completa eram ignobilmente parodiados: «Uma Missa de bebedores, *Missa de potatoribus*, ou *Missa gulonis*, redigida em prosa latina, para mais semelhança abre por um Introito, em que se lembra a auctoridade de David e Salomão: *Introibo ad altare Bacchi.* — Como esta Missa dos bebedores nos veiu de Inglaterra e a Missa dos jogadores *(Officium lusorum)* da Allemanha, poder-se-hia dizer que estas profanações ficaram extranhas á França; mas achamos tambem nas nossas collecções de *fabliaux*, bufonerias em versos francezes, que não são mais ortodoxas.» Le Clerc aponta o *Padre Nosso do Usurario*, o *Credo do Usurario*, o *Padre Nosso dos amores*, o *Credo do Ribaldo* e o *Padre Nosso do Vinho*, como longas e insipidas facecias da época de Philippe Augusto. [1]

O *clericus* ou escholar, empregava a lingua latina misturada com os dialectos vulgares, exprimindo-se nos seus improvisos comi-

---

[1] *Histoire litteraire de la France.* t. XXII, p. 141 e 142.

cos com uma linguagem a que o povo chamava *clerquois;* d'aqui essa derivação do nome de *jargon*, dado á giria de classe. Por ventura as representações e narrativas dos *Clercs*, foram por essa mesma origem chamadas *Sergas*, *(Clercas* ou *Chergas)* de preferencia a qualquer outra etymologia grega ou arabe. Nas *Ordenações de D. Affonso V* (liv. III, tit. 15, § 17 e 18) é retirado o privilegio do fôro especial ao clerigo *Jogral* ou que vive a maior parte do anno tocando por festas profanas por dinheiro; ao *Tregeitador* ou *Truão* [1] (no velho francez *Trufes*, as farças obscenas, como a dos *Truhanos* hespanhoes), e ao *Goliardo*, que passava a sua vida pelas tavernas. Victor Le Clerc cita um Estatuto de Trèves de 1227, que: «prohibe aos curas que consintam que os *truães* e outros escholares vagabundos, nem os *goliardos*, cantem versos á missa, depois de *Sanctus* e de *Agnus Dei* ou nos officios divinos, por que é uma occasião de perturbação para o celebrante e de escandalo para os fieis.»

A influencia italiana em Portugal foi no meado do seculo XV supplantada pelo influxo do genio sarcastico francez. A *Confraria da Paixão*, constituida legalmente por uma ordenança de Carlos VI, de 12 de março de 1402, caía na semsaboria pelas representações allegoricas para moralisar os costumes; a seu lado cria-se tambem officialmente a associação dos *Enfants sans soucy*, fazendo a mistura audaciosa das farças e dos mysterios.

[1] Identificados no *Elucidario* de Viterbo.

É este syncretismo o que caracterisa a nova evolução; e inquirindo-se se Gil Vicente imitou a fórma dos *Villancicos* hespanhoes, ou as farças francezas, (as *Nigauderies*, nicotices, e *Jeux de pois pillés*, ou de paspalhão) basta vêr como elle mistura nos seus Autos de devoção os ditos sarcasticos e as figuras grotescas, para se presentir uma influencia nova e até então desconhecida. Desde a expulsão dos Inglezes, que sob o governo de Carlos VII em França o theatro se achou sob a compressão policial ou propriamente judicial: «Desde 1442 o parlamento aproveitára do restabelecimento da auctoridade real, para mandar prender alguns bazochianos culpados por terem representado os seus *Jogos* sem auctorisação. Carlos VII bem servido pelos seus fieis e estudiosos magistrados, deixou-os vingar as proprias injurias, e não se preoccupou com os encommodos de Dona Bazoche. A partir d'essa época, a hostilidade do parlamento contra os espectaculos dos *clercs* tornou-se dia a dia mais intensa. Por ventura, acabariam estes por succumbir; mas encontraram em Luiz XI um protector. — Espirito mordente e caustico ria-se com vontade com as satyras d'esses travessos *clercs*, atiradas aos barbaças do Parlamento e da Universidade, das suas crassas maledicencias, ás vezes cynicas, contra os burguezes e matronas de Paris. — É curioso e divertido seguir durante o seu reinado, através das breves indicações que restam, esta guerra de troça e de perseguições politicas que se fere entre os *clercs* e os magistrados. O rei intervem como medianeiro, censurando o atrevimento de uns, accal-

mando a colera dos outros, fazendo de bonacheirão, e no intimo rindo-se d'este barulho inoffensivo. O parlamento, muito embaraçado, obrigado a ceder ante os desejos do rei e dominado pelos seus proprios rancores promulga uma série de arestos contradictorios, em que transpira a má vontade contra a Bazoche. Em 1473 elle ordena aos *cleres* o continuarem os seus Jogos scenicos e procissões. [1] É esta acção de Luiz XI que determina a expansão litteraria da farça burgueza; é este o momento em que se reflecte em Portugal a corrente dramatica franceza, estabelecida em consequencia das relações da côrte de D. Affonso V com Luiz XI, e da visita do monarcha portuguez a França. A influencia franceza em Gil Vicente foi notada por Aragão Morato na *Memoria sobre o Theatro portuguez*, combatendo a ideia da imitação hespanhola: Mais possivel é que os Francezes dessem a Gil Vicente a primeira ideia das composições dramaticas, segundo o ponto de vista em que elle as tomou; pois é certo que passada a primeira metade do seculo XV tinha adquirido em França grande celebridade a representação da *Historia da vida de Christo*, por João Michel, e a da *Farça do Advogado Pathelin*. Gil Vicente podia ter seguido os auctores d'estes dramas, ou encontrar-se casualmente com elles na escolha dos assumptos, e no caracter que deu ás suas composições; quem preferir a primeira opi-

[1] Lenient, *La Satyre en France au Moyen-âge*. p. 345.

nião, poderá talvez achar alguma similhança entre a vida de Jesus Christo representada pelo auctor francez e o *Breve Summario da Historia de Deus desde o principio do mundo até á Resurreição de Christo*, representado pelo portuguez; e reflectir que as trovas e enseladas de França, cantadas no fim de algumas peças de Gil Vicente, mostram o conhecimento que este tinha da poesia franceza, e o apreço que fazia d'ella.[1] Podemos mais amplamente comprovar essa influencia; no *Auto da Fé* vem a rubrica: «*Cantam a quatro vozes uma enselada que veiu de França...*» E tambem no *Auto dos Quatro tempos: Até chegarem ao presepio vão cantando uma cantiga franceza, que diz:*

Ay de la noble
Ville de Paris...

Na poesia palaciana do seculo XV, colligida no *Cancioneiro geral* de Resende, abundam as referencias a esta influencia franceza; D. Luiz da Silveira relembra com vaidade *dez annos de Sena* (*ib.*, III, p. 371); Duarte de Brito falla dos costumes ou galanteria franceza, alludindo *á lei de França* (*ib.*, t. I, p. 318); o Coudel-mór offerece a sua cunhada *uma escrevaninha franceza* (t. I, p. 175) e allude ás noticias que se recebiam com mais interesse, *mil fallas de França* (I, 139); e

[1] *Hist. e Memorias da Academia das Sciencias*, t. V, P. II, p. 48.

na galanteria compára o sobrinho a *um francez* (I, 144). O conde de Vimioso tambem se refere aos *trajos francezes* (II, 142.) Não admira pois que um Auto de Gil Vicente conserve a anecdota das *Cem Novellas novas* de Luiz XI; que elle imitasse no *Testamento de Maria Parda* o *Testamento de Pathelin*, e que sob a influencia franceza mantida desde as relações da côrte com o Duque de Borgonha até á viagem de D. Affonso V em 1477, désse Gil Vicente aos seus Autos o nome de *Moralidades*. Como a Farça se tornára a legitima successora e herdeira do *Fabliaux*, na popularidade do seculo XV, não é sem surpreza que vêmos na Farça da *Mofina Mendes* a *Bilha de Leite*, em Portugal fixar-se na fórma dramatica e em França regressar á sua antiga fórma de fabula, em Lafontaine, que diz:

> Le recit en farce en fut fait,
> On l'appela le *Pot au lait*.

Conheceria Gil Vicente a *Farça do Advogado Pathelin*, a obra prima dramatica da Bazoche? O exame do *Testamento de Maria Parda* (*Obr.*, III, 373) leva-nos á affirmativa. A *Farça de Pathelin* terminava pelo *Testamento* do Advogado, imitação do celebre *Testamento* do bazochiano François Villon. Era uma especie de gracejo, como diz Génin, que dava no gôto d'aquelles bons *maires* da Edade média. Entrando na comparação: Maria Parda morreu de sêde por não encontrar vinho nas tavernas de Lisboa:

E a sêde que me matou
Venha pela *cleresia.*

No *Testamento de Pathelin*, falla figuradamente da sêde:

Se je mouroye tout maintenant
Je mourroye de *la mort Rolant.*

Nas antigas Gestas, Roland morre de sêde, para estancar a qual sugava o sangue das suas feridas. [1] Na linguagem popular *piar* emprega-se por embriagar-se, e *piela* é a bebedeira; tambem no velho texto francez do *Testamento:* «Je vous pry que j'aye à *pier.*» No *Testamento* de Maria Parda deixa ella trezentas missas, pagas com o dinheiro dos outros:

Item, dirão per meu dó
Quatro ou cinco, ou *dez trintairos,*
Cantados por taes vigairos,
Que não bebam menos que eu.

E no *Testamento de Pathelin*, tambem vêm trezentas missas, sem dinheiro:

Après sa mort, des *messes bien trois cens.*
Et les paier de notre bourse...

---

[1] *Maistre Pierre Pathelin*, p. 189. Ed. do Bibliophilo Jacob.

E em Gil Vicente, além das trezentas missas por dó de Maria Parda, vem a circumstancia da ausencia do dinheiro:

Venha todo o sacerdote
A este meu enterramento

. . . .

Me venham *cá sem dinheiro*
Até cento e vinte sete.

As disposições testamentarias de Maria Parda approximam-se das de Pathelin:

Item, mando vestir logo
O frade allemão vermelho
D'aquelle meu manto velho
Que tem buracos do fogo.

E no *Testamento* de Pathelin:

Et à l'Hostel Dieu de Rouen
Laisse et donne, de franc vouloir,
Ma robe grise, que j'eu ouen,
Et mon meschant chaperon noir.

Segundo a tradição conservada nos manuscriptos genealogicos, Gil Vicente fôra escholar da Universidade de Lisboa, e interrompera o seu curso de legista. Esta situação o conduzia á natural imitação do Theatro francez, na fórma dada aos elementos tradicionaes e populares de uma sociedade que se

extinguia ao terminar do seculo XV. O que é a *Farça do Juiz da Beira* senão a reminiscencia de alguma anecdota juridica? Tambem Antonio Prestes, seu imitador e continuador, verdadeiro *bazochiano*, era inqueridor do civel em Santarem, e o *Auto do Procurador* é composto das anecdotas da profissão. Na linguagem vernacula de Jorge Ferreira de Vasconcellos encontra-se a palavra *bajouguice;* e a palavra *bajoujo*, significando lôrpa, não seria um incomprehendido vestigio do francez *Bazoche?* Como bazochiano Gil Vicente era auctor e actor; muitas das suas obras reflectem a fórma judicial, como a *Romagem de Aggravados*, em que entra Frei Paço, o typo ou symbolo artistico da cleresia tonsurada que dominava na côrte de Dom João III; como na Farça do *Juiz da Beira*, em que retrata o magistrado boçal, estupido, obcecado, e com uns restos de bom-senso diante do contrasenso geral. Como se vê pelo seu intuito de critica social, Gil Vicente passou além dos Villancicos hespanhóes confinados nas lendas piedosas da Natividade. Quando Garcia de Resende, na *Miscellanea*, dizia em uma estrophe, ácerca da iniciativa dramatica de Gil Vicente:

> Foi elle que inventou
> Isto cá, e o usou
> Com mais graça e mais doutrina,
> *Posto que Juan del Encina*
> *O Pastoril começou...*

obedecia já a um impulso malevolo, amesquinhando a obra genial do poeta, por que não

seguira a nova corrente do Humanismo *italiano*. O que faria suppôr que Gil Vicente devera a inspiração dramatica a Juan del Encina, seria a circumstancia de terem-se vulgarisado as representações scenicas dos Villancicos em 1492. Consignou essa noticia Rodrigo Mendez da Silva: «Año de 1492, commenzaron en Castilla las compañias *à representar publicamente comedias por Juan del Enzina.*» [1] Ticknor entende pela representação publicamente, o simples espectaculo em casas particulares a que Encina era chamado. A Ecloga v, em que Juan del Encina celebra a morte desastrosa do principe D. Affonso em 1491, deveria com certeza ser conhecida na côrte de Portugal, mas o respeito por essa dôr sacrosanta não deixaria pensar em uma tal representação; só depois de 1496, quando foram publicadas as obras de Encina, é que Gil Vicente poderia estudal-as, e sem vantagem para o seu genio dramatico, por que principiam por paraphrases das Eclogas de Virgilio. Não faltavam a Gil Vicente os paradigmas populares do theatro hieratico e das farças, taes como ainda hoje persistem em todas as nossas provincias; e por não conhecer estas sobrevivencias ethnicas é que Barreto Feio escreveu sobre os Autos da natividade, attribuindo-os ao typo castelhano: «é necessario convir em que o castelhano Juan de la Encina *e não os Francezes*, foi o modelo sobre que Gil Vicente compoz as suas primei-

[1] *Catalogo real de España*. fl. 200 *v*. — Ticknor, *Hist. da Litt. hespanhola*, I, 291.

ras producções dramaticas. Embora se diga que as composições de Encina não passam de simples Eclogas, o assumpto, a disposição, o estylo, emfim scenas inteiras imitadas, mostram que estas Eclogas são a mesma cousa que os Autos pastoris de Gil Vicente com diverso nome.» Foi este erro seguido por Ticknor, por que n'este tempo os criticos não tinham ainda explorado as origens populares do theatro francez, italiano, hespanhol e portuguez, que conservaram até ao presente as fórmas e assumptos hieraticos. A originalidade de cada paiz como iniciador está na appropriação d'esses elementos por assim dizer autochtones; e nenhum poeta foi ainda mais profundamente nacional do que Gil Vicente; dentro da civilisação romanica synthetisa na sua idealisação poetica essa unidade.

Garcia de Resende, na mesma *Miscellanea* em que quer amesquinhar Gil Vicente pela supposta imitação castelhana, aponta inconscientemente os germens da sua elaboração litteraria tão original:

> Vimos *costume bem cham*
> *nos Reis* ter esta maneira,
> *Corpo de Deus, Sam João*
> aver *Canas, Procissão,*
> aos domingos a carreira;
> cavalgar pela cidade
> com muita solemnidade
> vêr correr, saltar, luctar,
> dansar, caçar, montear,
> em seus tempos e edade.

A influencia franceza reflectiu-se ainda de uma maneira indirecta sobre o desenvolvi-

mento do Theatro portuguez; ao governo de Luiz XII, que tanto favoreceu o theatro francez, vêmos corresponder o reinado de D. Manoel, em que a obra dramatica appresenta o mesmo caracter critico, e em que Gil Vicente manifesta as mesmas capacidades que Pierre Gringoire, como auctor, actor, chefe de companhia, compositor musical e machinista de theatro. Sob Francisco I, o theatro francez decáe, e desde 1533 começa a suspensão, a restricção e por fim a abolição, com a pena de forca em 1540, contra as representações dos Bazochianos; é assim tambem no reinado de D. João III, em que Gil Vicente se lamenta da falta de favor, acabando a sua actividade artistica em 1536. Evidentemente as duas côrtes influenciavam-se.[1] Comprehende-se depois

---

[1] Escreve Lenient: O reinado de Luiz XII, foi a edade de ouro da Bazoche. Princepe liberal pacifico e complacente, Luiz XII animou altamente esta censura dos vicios e dos abusos por meio do Theatro. Desde os primeiros dias do seu reinado restabeleceu nos seus direitos e privilegios todas as sociedades dramaticas, concedeu aos escreventes do Palais a permissão de representarem as suas peças sobre a grande mesa de marmore, e relaxou-lhes todas as classes da sociedade, sem exceptuar os seus cortezãos, os seus ministros, e a elle proprio; só fez reservas em relação ás damas. — Graças a esta alta protecção, o theatro achou-se em um dado momento investido como na antiga Grecia, de uma missão official, politica e social. Os seus tablados tornaram-se uma especie de tribunal popular, aonde se debatiam as questiunculas e os escandalos quotidianos dos lares burguezes, de mistura com questões mais sérias, com os escandalos retumbantes da Egreja e do Estado. D'ali partiam os remoques, as reflexões, os conselhos para uso dos governantes e dos governados. Por uma tactica habil, o rei tinha achado

d'isto a liberdade de Gil Vicente representando diante do rei D. Manoel as classes sociaes portuguezas, os erros da administração publica, o estado de atrazo das sciencias, a avidez e a simonia do clero, o favoritismo da nobreza apoderando-se das capitanias e commandos das armadas, e por mais confiança e sympathia do proprio monarcha, celebrando nos seus Autos as festas reaes dos nascimentos e casamentos dos princepes. É em tudo comparavel a Pierre Gringoire, combatendo as classes retrogradas.

As *festas reaes*, ou da Côrte, eram um dos pretextos para o desenvolvimento do *Theatro aristocratico*. Na *Miscellanea* enumera Garcia de Resende as que eram usadas de preferencia:

---

o meio mais seguro de conhecer e de dirigir a opinião publica. — Basta apontar aqui passageiramente o curioso espectaculo de uma monarchia, deixando ao theatro uma liberdade que a democracia atheniense não teria podido supportar muito tempo.

Mal acabava de expirar Luiz XII, logo um aresto do parlamento caíu sobre a Bazoche. — Para cumulo da desgraça ou de imprudencia os escholares tinham-se dado a compôr farças politicas e religiosas. No anno de 1533 representou-se no Collegio de Navarra uma comedia em que a rainha de Navarra, Margarida, irmã querida de Francisco I, accusada de ser favoravel aos protestantes, era representada com as feições classicas de uma furia. O rei cheio de colera mandou prender auctores e actores. Desde logo os arestos de suspensão, de restricção, de abolição feriram golpe apoz golpe o theatro. Em fim, em 1540, as representações bazochianas foram e para sempre ficaram suspensas sob pena de garrote. — A comedia politica em França ficou morta para sempre. *La Satyre en France au Moyen-âge*, p. 347 a 349.

Vimos grandes *Judarias,*
Judeus, Guinolas e *Touras*
tambem *Mouros, Mourarias,*
seus *bailos*, galantarias
de muitas fremosas Mouras.
Sempre nas Festas reaes
s'eram os dias principaes
festas de Mouros havia,
tambem festa se fazia
que nam podia ser mais.

Fernão Lopes descreve as festas pelo casamento de D. João I, como nos *Tamos (Epithalamios)* populares.[1] No archivo da Camara municipal do Porto guardam-se os recibos das despezas feitas pelo Concelho da cidade para o *Tablado* e para os que tangeram nas *Matinadas* por occasião do baptismo do infante D. Henrique, filho de D. João I; tem esses recibos a data de 20 e 22 de outubro, 7 e 8 de dezembro da éra de 1432.[2]

O *Tablado* era uma fortaleza de taboas a que os cavalleiros atiravam as lanças nos seus *bafordos*, principalmente nas festas nupciaes. Ambrosio de Morales, na sua *Chronica* (XVI, 46) explica este costume: «fazia-se um *tablado*, pequeno castello, alevantado com taboas mal ajustadas, por fórma que pelo ardil ou pela força se conseguisse derrubal-o. Atiravam os cavalleiros as suas varas, a que chamavam *bafordos*, contra este *tablado* com destreza e grande força, até que o faziam desmoronar-se.» D'este divertimento se falla

[1] *Chron. de D. João I,* P. II, cap. 96.

[2] Pergam., Liv. 3.º, fl. 40. No Arch. do Porto.

no *Poema del Cid*, nos casamentos de D. Elvira e de D. Sol, em que o Campeador fez armar sete *tablados*.

No Theatro popular portuguez esta scena dos *Tablados* foi appropriada ás festas religiosas; assim nas festas do *Abbade João de Montemór* (10 de agosto) armava-se tambem um Castello que era assaltado por Mouros e defendido por gente do santo Abbade. [1] No

[1] Lê-se no *Conimbricense*, de 1863, n.º 995: «Começo por lhe noticiar que principiaram no dia 9 as *Festas do Abbade João*, n'esta villa. — No domingo, seriam pouco mais ou menos 5 horas da tarde, entrou na praça um grande numero de individuos vestidos de mouros, (ainda que não rigorosamente) que se dirigiram a escalar as muralhas de um Castello, que se achava erecto ao fundo da praça, onde se encontravam individuos que representavam os christãos, commandados pelo *Abbade João*.» N'esta mesma correspondencia se diz, que: «Desde 1852, estas festas não tornaram a ser celebradas.» Referente ao principio d'este seculo, falla ainda João Pedro Ribeiro (*Diss. chron.*, T. IV, P. II, p. 28) do *Auto do Abbade João*, representado em Monte-Mór, que se attribuia a Francisco de Pina e Mello. Mas no seculo XVII, D. Francisco Manoel de Mello (*Feira de Anexins*, p. 61) aponta este Auto popular: «Oh, senhor! Leu alguma vez o *Auto de El rei Almançor da Berberia?* — Porque? — Porque não sei que almas christãs haverá que aturem a sua arenga; em começando, agonia-se-me a alma.» O Auto era velho, e Fernão de Oliveira (na *Grammatica*, p. 11) no começo do seculo XVI allude ao thema lendario «do *Santo Abbade João de Monte-Mór*, o qual confessam todos, que corria a terra dos mouros como de imigos e não como de senhores.» E remontando ao seculo XIV, quando era geral o uso dos *Tablados*, achamos nos fragmentos do Poema de Affonso Giraldes:

> Outros fallam de gram razão
> De Bistoris gram sabedor,
> E do *Abbade Dom João*
> *Que venceu Rei Almançor.*

Minho continua-se o *bafordo* entre os *Doze Pares de França* e os Mouros commandados pelo Almirante Balão; depois de vencidos estes, os Doze Pares saltam a um *tablado* revestido de ramalhoças (la *Feuillé*) e ahi representam o Auto de *Ferrabraz e Floripes*. Os *Tablados* applicavam-se tambem ás paradas dos officios e mestrias; fixada esta fórma do scenario, ia-se-lhe applicando diversos themas tradicionaes, como as lendas épicas do cyclo de Carlos Magno, (*Ferrabraz* e *Roldão*, que se tornaram populares como synonimos de valentia) os combates com os Mouros ou *Mouriscadas*, ou comicamente os combates em volta de um *Cortiço*, (na Andaluzia, as *Encortijadas*) em que predominava a livre improvisação. [1] Esta communhão sentimental ou poetica das classes na Edade media ia extinguir-se, primeiramente pela preponderancia da realeza sobre a aristocracia, e depois pela

[1] Sobre esta parte comica do *Cortiço*, prevalece o uso no ceremonial da *Serração da Velha*. Lê-se no jornal *Actualidade*, de 18 de março de 1887: «Para os lados do Carvalhido... houve ante-hontem á noite um motim entre os soldados da estação da guarda municipal d'aquella rua e um grupo de mais de quatrocentas pessoas. Tratava-se de exhibir a tradicional scena da *Serração da Velha*. A' frente do grupo seguia uma especie de andor com varios monos, homens com saias pelas costas, etc. Cinco ou seis individuos bufavam n'uns instrumentos de metal, emquanto que outros ladeavam o andor com archotes accesos.

De espaço a espaço, aquella massa de gente gritava:

.... Isso! Isso!
Venha a Velha p'r'o cortiço.»

separação e desdem dos homens cultos e humanistas pelo povo.

O poder real avançava para a dictadura monarchica, e a vida nacional concentrava-se na côrte. Os espectaculos theatraes acham condições de desenvolvimento na sumptuosidade régia; no casamento da infanta D. Leonor, irmã de D. Affonso V, em 1450, com o imperador Frederico III da Allemanha, exhibiram-se no paço espectaculos de *Mòmos* e *Entremezes*. Aragão Morato, na *Memoria sobre o Theatro portuguez*, faz esta descripção: «Os *Mômos* não passavam ordinariamente de representações mimicas, acompanhadas de dansa, que precediam quasi sempre as justas e torneios e lhes serviam de desafio.» E explicando mais: «É verdade que estes *mômos* e *entremezes* nem sempre eram mudos; muitos d'elles diziam palavras apropriadas ao caracter das pessoas que representavam...» A

O mesmo costume em Coimbra: «Havia ainda ha trinta annos o costume de representar a *Serração da Velha*. O cerimonial era complicado. Um sujeito que tivesse veia comica era escolhido para fazer o papel de Velha; nomeava seus testamenteiros (Vid. *Testamento de Pathelin*, de *Maria Parda*, etc.) e mencionava os seus legados; recebia doces e vinho, e mettia-se ou era mettido por um cylindro de *cortiça*, que era serrado no meio de gritos dolorosos da Velha e da gargalhada dos circumstantes; a Velha evadia-se antes da serra lhe tocar, e o *Cortiço* era queimado. (*Rev. d'Ethnolog.*, p. 59.) Nas festas de Niza, de 1828, figuraram os Alfaiates: «saíndo do *Cortiço* uma enorme e feíssima aranha, que para estar mais á vontade se collocou em cima d'elle...» (*Mem. de Niza*, II, 101.) Vê-se por aqui a relação entre a dansa figurada ou dramatica e o proverbio: *Sete alfaiates para matar uma aranha.*»

estes *Mômos* de 1450 refere-se o poeta palaciano Duarte de Brito, em época em que esta fórma dramatica parecia obliterada:

Eram vossos tempos *Autos*
Nas festas da Imperatriz,
Mas agora calar chys,
Nem é tempo de *crisautos*.

(*Canc. ger.*, fl. 7. col. 2.)

Crisauto é uma palavra composta de *cris* (contracção popular de ecclipse) [1] e *Auto*, significando o desapparecimento d'esses esplendorosos jogos scenicos em que tomaram parte D. Affonso V, e os infantes seus tios, como

---

[1] No *Canc. geral*, III, 641, diz Affonso Valente: Pareceis-me lua *crys*. Não obstante esta etymologia, consignamos aqui o genero dramatico, que se intitulava *Cryz*. Escreve Ad. Fabre, no seu livro *Les Clercs du Palais:* Roger de Collerye, contemporaneo de Clement Marot, tinha como este poeta, relações constantes com os bazochianos do Palais e do Châtelet. É provavel mesmo, que fosse, como elle, um membro activo d'estas duas sociedades, por que compoz para ellas duas balladas que intitula *Cryz*, especies de provocações, com grande reforço de injurias, que as duas Bazoches mutuamente se dirigiam. Estas duas balladas foram certamente compostas em épocas differentes, e alludem a conflictos distinctos. A primeira é o *Cry de la Bazoche contre les Clercs de Chastellet;* a segunda é o *Cry des Clercs du Chastellet contre les Bazochiens*. Estes *Cryz* não são mais do que desafios publicos, especies de proclamações em fórma de cartel, que exaltavam o espirito dos clercs, e que inevitavelmente estimulavam as rixas entre esses moços.» (*Op. cit.*, p. 130.) Citando um *Cry* pour l'Abbé de l'Eglise d'Ausserre, diz Fabre, que faz lembrar o *Cry*

conta Ruy de Pina. [1] N'esta época predominava a influencia italiana, e d'ella proveiu tambem para a França e Portugal a designação de *Entremez;* Duarte de Resende emprega ironicamente este termo:

> Nom ha hy mais *antremezes*
> no mundo universal
> do que ha em Portugal
> nos Portuguezes.
>
> (*Canc. ger.*, fl. 135.)

A palavra *Entremez* deriva do facto praticado nas festas dos casamentos senhoriaes, quando lhes era appresentado o *Mets* ou *Prato nupcial*, acompanhado de musicas e dansas. Eram então proclamados os *Cryz* ou ditos de felicitação. Nos costumes portuguezes chamava-se a esta offerta *Voda de Fogaça.* (Viterbo, *Elucidario.*) Os versos citados de Duarte de Resende explicam-se pelos excessos dos gastos nas festas dos casamentos na Beira, Traz os Montes, Entre Douro e Minho

---

du Prince des Sotz, que annunciava a Sottie que Gringoire fez representar em 1511; e conclue: «Estes *Cryz*, eram, em certo modo, um annuncio de espectaculos. São hoje substituidos por cartazes. Os pregões dos Mysterios faziam-se ás vezes a cavallo, com archotes, com um numeroso cortejo de comediantes, ao som do tambor e de trompas, com auctorisação do preboste e escavinos. Clement Marot deixou-nos egualmente *O Cry du jeu de l'Empire d'Orleans*, ou annuncio de uma representação theatral que devia effectuar-se n'essa cidade.» (*Ib.*, p. 148.)

[1] *Chronica de D. Affonso V*, cap. 131.

e Riba-Coa, a que teve de se occorrer com as penas severas da *Ordenação manoelina*, (liv. v, tit. 45) reforçada pelo alvará de 27 de janeiro de 1554 com relação á comarca de Entre Douro e Minho.

Nas festas do casamento do princepe Dom Affonso, em 1490, seu pae o rei D. João II fez exhibir os mais espantosos espectaculos scenicos; Ruy de Pina, na Chronica d'este monarcha, descreve-os: «E á terça-feira logo seguinte, houve na sala de madeira excellentes e ricos *Mòmos*, antre os quaes El Rei, pera desafiar a justa que havia de manter, veiu primeiro *mòmo*, envencionado *Cavalleiro do Cisne*, com muita riqueza, graça e gentileza; por que entrou pelas portas da sala com uma grande fróta de grandes náos, mettidas em panos pintados de bravas e naturaes ondas do mar, com grande estrondo de artilherias que jogavam, e trombetas e atabales e ministrées que tangiam, com desvairados gritos e alvoroços de apitos de fingidos Mestres, Pilotos e Marcantes, vestidos de brocado e sedas, e verdadeiros e ricos trajos allemães.[1] Em nome de Ayres Telles de Menezes anda publicada uma *Arenga ou relação fiel das Festas que se fizeram na Cidade de Evora no praso do casamento do princepe D. Affonso;* transcrevemos algumas estrophes pelas particularidades descriptivas:

[1] *Chron. de D. João II.* p. 126. (Ineditos da Hist. Portugueza.)

Portão soberbo se alçava
Após ingentes estrados,
Aonde a vista enxergava
Mil heroes assinalados.

Arcos apparatosos
Ornados de tangedores,
Que com sons harmoniosos
Tocavam mil atambores.

Confusa copia de *Mouros*
E tambem de *Mouras* vieram
(Longe de ritos e agouros)
Que varias danças teceram.

Vieram *lusos brigosos*
Com suas damas louçãs,
Que *com seus bailes* fermosos
Fizeram pasmar mil cans.

Torneos, justas tambem
Nas praças se concertaram,
Onde d'áquem e d'alem
Grãos duellos se travaram.

Com grande invenção e siso
D'Avis antre as altas portas,
Estava um *Paraiso*,
Que ás gentes deixava absortas.

Todalas ordens do Céo
Estavam n'elle ordenadas,
E por final do trophéo
As bandeiras recamadas.

Aqui as Fadas estavam
(Segundo lhe coube em sorte)
Que á Princeza fadaram,
Cada qual de sua sorte.

Entrou depois na cidade
A grão Prole realenga,
E n'ella com novidade
Dita lhe foi sabia arenga.

Depois ledos *tangedores*
A' vinda da Princeza
Fizeram fortes rumores,
Espanto da natureza.

Barcas e *Loas* fizeram
E outras representações,
Que a todos grão prazer deram
Conforme suas *Tenções*.

Depois sob paleo alçado
(Por principaes regedores)
De grandes franjões orlado
Se viram Reis e senhores.

. . . .

Da meza logo ao começo
Dourada Carroça veiu,
(Cousa de grande preço)
Com roçagante arreo;

Possantes dois bois assados
Por ella vinham tirando,
C'os cornos, mãos, pés dourados,
Ser vivos representando.

Moço loução adiante
Com aguilhada na mão,
E com passo elegante
Pisava da Sala o chão;

O qual com siso e presteza
Guiando foi a Carroça
'Té onde estava a Princeza,
A qual de tudo se apossa;

Depois da Sala saíndo
Ao Povo entregou a deixa,
O qual quebrando e partindo,
Come, espedaça e enfeixa.

. . . .

De *Guiné veiu um grão Rey*
Com trez Gigantes membrudos,
De vêl-os grão medo hei,
Tanto eram carrancudos.

A gente deixa absorta
A grão companha que traz,
Onde *Mourisca retorta*
Vinha com alto torcaz.

Muitos *Negros bailadores*
De manilhas de ouro ornados,
E tambem grãos *Tangedores*
Com seus cascaveis dourados.

No centro *um grande Castello*
De chapitéos e bandeiras,
Estava formoso e bello
Feito de varias madeiras.

Em torno depois se viam
Trinta Tendas marciaes,
Que ricas télas teciam
Pavezes, Elmos reaes.

Depois dos Banquetes findos,
Galantes *Mômos* houveram,
E *Antremezes* infindos,
Que a todos bem aprougueram.

. . . .

Baixeis de varia invenção
Bombardas mil despedindo,
Com grande e soberbo afão
Galhardetes desferindo.

El Rey tambem por grandeza
A festa corôa e arrêa,
E cheo de ardideza
Entra de tarde na têa... [1]

Garcia de Resende, colligiu as divisas dos cavalleiros que tomaram parte no Torneio, ás quaes poz a seguinte rubrica descriptiva: «A vynte e nove dias de dezembro de mil e quatrocentos e noventa, fez el rey dom Joam em Evora humas Justas reaes no casamento

---

[1] No *Cancioneiro geral*, t. III, pag. 231, vêm as *Letras das Justas*, com os nomes dos fidalgos e os emblemas que traziam por cimeiras; nas *Obras ineditas de Ayres Telles de Menezes*, publicadas por A. L. Caminha, vêm as mesmas *Letras das Justas*, em seguida á descripção das festas, mas sem os nomes, nem os emblemas.

do princepe dom Affonso, seu filho, com a princesa dona Ysabel de Castella; e foi o dia da mostra huma quinta feyra, e aa sesta se começaram, e duraram tee o dominguo seguinte; e el Rey com oyto mantedores manteve a tea em huma Fortaleza de madeira, singularmente feyta, onde todos estavam de dia e de noite, que tambem justavam; etc.» N'este torneio tomou parte D. Manoel, já feito Duque desde o assassinato de seu irmão D. Diogo; vinha á frente do grupo dos Aventureiros: «O Duque trazia seis justadores seus, e elle e elles traziam os sete Planetas.» É de presumir, que sendo então Gil Vicente *mestre de Rhetorica do Duque de Beja*, se não redigiu as Divisas ou Letras das cimeiras, pelo menos assistiria ao apparatoso espectaculo, continuado depois por elle no espaventoso reinado manoelino. Gil Vicente empregou em uma das suas representações um Castello, e tambem Divisas, como uma reminiscencia das passadas festas reaes, que depois se tornaram de lucto inconsolavel. O proprio poeta consignou em uma nota do *Auto pastoril* uma referencia intencional a D. João II. [1]

Entre as festas reaes destacavam-se tambem as commemorações historicas, como a procissão do *Corpo de Deus*, adoptada por D. João II, para celebrar annualmente a vi-

[1] Na côrte de D. Manoel ainda encontrámos representado um *Mômo*, pelo conde de Vimioso, que nos dá uma ideia da fórma litteraria d'este genero:

Breve d'um Mômo que fez sendo desavindo, no qual levava por Antremez hum Anjo *e hum* Diabo...

ctoria na batalha de Toro, em 2 de março, por uma carta régia de 1 de março de 1482. Estabeleceu-se um Regimento ou regulamento dos symbolos que as classes ou officios tinham de appresentar n'essa grandiosa e pittoresca parada. Citaremos algumas figurações, que se relacionam com as fórmas dramaticas: os *Tres Magos em sua arenca* (dos carreteiros e estalajadeiros); a *Serpe* (dos alfayates), *com as espadas nuas nas mãos* (os homens de armas) *e levarão S. Jorge muy*

O Conde, *para a Dama com quem estava desavindo:*

Muyto alta e excellente princesa e poderosa senhora!

Por m'apartar da fee em que vivo, muytas vezes fui tentado d'este Diabo, e de todas minha firmeza pôde mais que sua sabedoria; por que tam verdadeiro amor de tam falsas tentações nam podia ser vencido; e conhecendo em seus experimentos a grandeza de minha fee, me tentou na esperança, pondo diante de mim a perda da minha vida e de minha liberdade, avendo por empossyvel o remedio de meus males; e com todas estas cousas não me vencera, se mays nam poderam os desenganos alheos, que o seu engano, com os quaes desesperey e fuy posto em seu poder. Mas este Anjo que me guarda, vendo que minha desesperança nam era por mingua de fee, nem minha pena por minha culpa, se quis lembrar de my, e de quem me fez perder, em me trazer aquy, porque com sua vista o Diabo me soltasse, e Ella, vendo meus danos, da parte que n'elles tem se podesse arrepender.

O Anjo *deu esta Cantiga a sua Dama:*

Senhora, no quiere Dios
que seays vos omeçyda,
en ser el alma perdida
de quien se perdió por vós.

bem armado com hum Page e huma Donzella, para matar o Drago; davam os sapateiros: o *seu Emperador com dois Reys muy bem vestidos;* os tecelões *levarão S. Bartholomeu e um Diabo preso por uma cadeia.* No Porto foi o abuso levado até á violencia de obrigarem seis raparigas do povo a fazerem de *Santa Catherina* com sua *Donzella*, da *Dama do Drago*, e de *Santa Clara com duas Freiras;* começavam os ensaios dois mezes antes da procissão, e contra vontade

---

Ordenó vuestra crueza
qu'este triste se matasse
en dexar-vos, y negasse
vuestra fee, qu'es su firmeza.
Mas ha permettido Dios,
que por mi fuese valida
su alma, y que su vida
se torn'a perder por vós. »

(*Canc. ger.*, II, 157.)

O tratamento de *princeza* refere-se á prima do rei D. Manoel, D. Joanna de Vilhena, que casou com o conde de Vimioso. Foi portanto este Mômo no começo do reinado de D. Manoel.

Em uma das figurações da Festa do Corpo de Deus em Aix, na Provença, havia a de *La petite Ame*, que se parece com este *Mômo:* era uma Criança, vestida de branco com os braços e pernas núas, tendo nas mãos uma cruz alta a que se encostava; um Anjo, tendo tambem a mão pousada na cruz é assaltado pelos Diabos com forquilhas, mas impotentemente, por que o Anjo revestido de almofadas não sente a pancadaria, triumphando d'elles e salvando a Alma. (De Cuvillers, *Des Comediens et du Clergé*. p. 214.) Em uns versos de Affonso Valente satyrisando Garcia de Resende, vem — que a sua obesidade o torna excellente para *mômo* do serão. (*Canc. ger.*, III, 643.)

dos proprios paes, dando os enfeites e as fallas que apprendiam logar a perturbações, a que teve de providenciar a rainha D. Catherina.[1] Algumas d'estas mascaradas e dansas hieraticas desenvolveram-se em Autos metrificados, como a dos *Trez Reis Magos*, a de *Santa Catherina*.

Nos serões do paço encontra-se tambem o debate entre os poetas aristocraticos sobre questões amorosas e pequenas anecdotas pessoaes; é verdadeiramente um rudimento dramatico.

A fórma do pleito no theatro medieval acha-se assim explicada por Fabre: Depois da transição do papado para Avinhão, os jurisconsultos e praticos da Italia appressaramse a compôr, para instrucção do tribunal, obras elementares, nas quaes o processo era apresentado em todas as suas voltas e sob todas as suas faces.

Para tornar este estudo mais attraiente imaginaram especies de processos entre grandes personagens da antiguidade, que se atacavam, se defendiam pelo ministerio dos procuradores e de advogados, desenvolvendo aos olhos do leitor todos os recursos das discussões judiciarias. Depois tomaram na Biblia e nos Evangelhos, pleitos e assumptos de contestações. Tal foi a origem d'estes tratados singulares que appareceram de 1300 a 1350, aonde se vê em letigio Satan e Lucifer, Deus-Padre, Jesus Christo, a Santa Virgem, os

---

[1] *O Povo portuguez nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, II, 291 a 299.

Prophetas e os Apostolos, ora auctores, ora defensores, uma vez advogados, outra vez procuradores, juizes ou escrivães, intimando-se citações, embargando-se com excepções, provocando inqueritos, interrogatorios sobre factos e articulados, mostrando escripturas, dando arestos, fazendo a policia da audiencia, perturbando-a e chamando á ordem. Não é necessario insistir sobre a coincidencia que se acha entre a apparição d'estas obras e a representação dos *Mysterios* assim imaginados para a edificação e instrucção do povo. Esta analogia é patente; basta apontal-a como uma tendencia geral nos escriptores d'esta época. De resto esta tendencia ainda existia no seculo XVI. [1] Nos divertimentos da côrte de D. João II os poetas palacianos trataram questões de amor com esta fórma de processo judicial, como essa questão do *Cuidar e Suspirar*, que vem no *Cancioneiro* de Resende. O proprio Gil Vicente tambem tomou parte em outro processo poetico, em um serão da rainha D. Leonor, em Almada, ácerca do logro em que se deixára caír Vasco Abul, a quem uma cigana levára um colar que elle lhe emprestára em quanto dansava. O *Arremedo do Capellão, do Arraby, e em que respondia o Juiz, os Tabelliães e o Alcaide*, por que esteve preso o escholar Rodrigo Alves, em 1481, pertencia a este genero, continuado no seculo XVI na litteratura portugue-

[1] *Les Clercs du Palais*, p. 158. — Merece lêr-se o ms. da *Côrte Imperial* (n.º 803 da Bibl. do Porto) em que ha a disputa com Judeus e Mouros sobre a Fé christã.

za, e mesmo entre o povo nos *Debates da Agua e do Vinho*, da *Alma e do Corpo*.

No seculo XVI, quando o theatro encontra as condições sociaes e mentaes do seu desenvolvimento, a Realeza e a Egreja mostram-se-lhe hostis, por isso que elle exclusivamente exercendo-se na funcção critica atacava as classes que subsistiam á sombra d'esses poderes retrogrados. Francisco I e o Parlamento foram por vezes severos nas repressões para os que representavam as farças e comedias politicas, impondo-lhes a censura prévia e a ameaça *sous peine de la hart*. Coincide chronologicamente com estas prohibições a condemnação ecclesiastica, que se encontra geralmente transcripta em todas as *Constituições episcopaes* portuguezas, banindo da liturgia as representações populares. Nas *Constituições do Bispado de Evora*, de 1534, lê-se: «Defendemos a todas as pessoas ecclesiasticas e seculares de qualquer estado ou condição que sejam, que nam comam nas Egrejas, nem bebam, com mesas nem sem mesas, *nem cantem, nem bailem em ellas*, nem em seus adros, nem os leigos façam seus ajuntamentos dentro d'ellas sobre cousas profanas; nem se façam nas ditas egrejas ou adros d'ellas *jogos* alguns, posto que sejam Vigilia de Santos ou d'alguma festa; *nem representações que sejam da Paixão de Nosso Senhor J. C., ou da sua resurreição, ou nascença*, de dia nem de noite, sem nossa especial licença; por que de taes *Autos* se seguem muitos inconvenientes, e muitas vezes trazem escandalo no coração d'aquelles que não estão mui firmes na nossa santa fé catholica, vendo

as desordens que n'isto se fazem.» [1] Bastava esta disposição para nos revelar a existencia de pittorescos elementos dramaticos nos costumes populares; como os papas se tornaram princepes temporaes, a Egreja mostrou-se aristocratica no seculo XVI, banindo o povo da participação da liturgia. Não acontecera assim no seculo XV, por que, embora se reconhecessem n'esses Autos hieraticos a persistencia de costumes polytheicos, comtudo toleravam essas manifestações populares com uma certa benevolencia racionalista. Confirma este ponto de vista um decreto da Universidade de Paris, em 1444, d'esse chamado baluarte da Egreja: «Os nossos predecessores, que eram grandes personagens, permittiram estas festas... Nós não fazemos todas estas cousas a sério, mas por joco, para nos divertirmos segundo o *antigo costume*, para que a tolice *(folie)* que nos é natural se expanda uma vez por anno. Os toneis de vinho rebentariam, se lhes não dessem ár por vezes;... É por isso que consagramos alguns dias ás representações e chocarrices...» Era com este espirito lucianesco, que os *Mysterios*, *Milagres* e *Moralidades* se transformavam das fórmas hieraticas em farças politicas e sarcasticas comedias burguezas; foi o espirito critico que levou Gil Vicente a apropriar-se d'esses ele-

[1] Const. 10, tit. 15. — Repetem esta prohibição de representar *Autos da Paixão*, da *Resurreição* e da *Natividade* nas Egrejas, as Constituições episcopaes: de Lisboa, de 1536; Braga, 1537; Angra, 1559; Lamego, 1561; Miranda, 1563; Funchal, 1578. Comtudo consentiam na persistencia do costume com especial licença do Ordinario ou bispo.

mentos tradicionaes sobre que exerceu artisticamente o seu genio dramatico. As fórmas do *Theatro hieratico* devem ser coordenadas em uma classificação pela qual se veja, que uns germens se desenvolveram em dramas sacros, outros em poemas narrativos, ou sequencias lyricas, e outros ficaram na espontaneidade dos costumes populares, como os dramas da vida quotidiana. Os *Mysterios* comprehendem dois cyclos fundamentaes, o da *Encarnação* e o da *Paixão*, a que correspondem os costumes populares pittorescos do *Natal* e da *Paschoa*, nos quaes persistem elementos mythicos dos antigos cultos referentes á entrada e ao fim do anno solar nas suas duas épocas solsticiaes. [1] Era tambem por occasião do *Natal* ou da *Paschoa*, que os reis faziam as suas *Côrtes plenarias*, que duravam sete e mais dias, nas quaes os menestreis e jograes tocavam e representavam, e se faziam os torneios, bafordos, paradas, que determinaram o desenvolvimento do *Theatro aristocratico*, pondo em acção scenica muitos episodios das epopêas feudaes.

O cyclo da *Encarnação* divide-se em dois ramos: tudo o que trata directamente da *Natividade*, dando logar aos seguintes actos representaveis, a *Annunciação* do Anjo Gabriel, a *Degolação dos Innocentes*, *Fugida para o Egypto*, o *Presepio* ou *Lapinha*, *Visita dos Trez Reis Magos*, *Adoração dos Pastores;* e o cyclo dos *Prophetas*, ao qual se li-

---

[1] Toda esta parte se acha tratada nas *Festas do Calendario popular*, do livro *O Povo portuguez nos seus Costumes, Crenças e Tradições*.

gam a *Perda do Paraiso* ou *Peccado de Adão*, a *Morte de Abel*, os *Summarios da Historia do mundo*, *Sibyllas*, *Virgens loucas*.

O cyclo da *Paixão*, tambem appresenta dois extensos ramos: o *Encontro da rua da Amargura*, a *Veronica*, a *Descensão da Cruz*, *Resurreição*, *Descida aos Infernos*, a *Morte de Judas*, o *Dia de Juiso*; e a *Epiphania*, com as variadas manifestações das festas do *Espirito Santo*, e do *Corpo de Deus*, ou *Instituição da Eucharistia*.

Depois dos *Mysterios* vem os *Milagres*, comprehendendo principalmente o grande cyclo dos *Milagres de Nossa Senhora*, e as lendas agiologicas ou Vidas dos Santos, como o *Milagre do Centurião*, Santo Aleixo, Santa Barbara, Santa Catherina, San Nicoláo e San Martinho, o San Bartholomeu, o Santo Antonio, o *Milagre de Theophilo*, e os santos patronos das localidades, das classes e officios. Aos *Milagres* seguem-se as *Moralidades*, em que além das allegorias vagas, a tendencia syncretica de todos os elementos anteriores conduz á *Farsa* (a mistura ou *farsiture*) á parodia jogralesca, em fim á critica dos costumes. Todos estes elementos apparecem na litteratura e arte moderna como dando expressão ao genio esthetico da civilisação europêa. Gil Vicente achou-se collocado na transição do seculo XV para o XVI; inspirou-se no espirito de tolerancia racional que sabia vêr a poesia dos costumes e credulidade popular, e teve a ventura de aproveitar a aura favoravel que apenas durou no primeiro quartel do tempestuoso seculo XVI.

Sómente estudando-se a persistencia das

fórmas dramaticas nos costumes e festas populares é que se chega a comprehender por que motivo a creação do Theatro portuguez por Gil Vicente pôde resistir a todas as causas deprimentes que tendiam a abafar a sua obra genial. Sem essas raizes ethnicas, e sem essa sympathia natural pela Edade média que se extinguia, não poderiam os seus Autos vencer a corrente da erudição humanista da Renascença, que impunha ao gosto da côrte, da universidade e dos solares fidalgos as Comedias classicas e as suas imitações italianas. D'essa fonte de poesia viva da tradição hauriu a obra de Gil Vicente o poder de affrontar, com mais ou menos ventura, os terrores das fogueiras e tenebrosos processos do Santo Officio, e o pedantismo rhetorico das Tragicomedias dos Jesuitas, que pretendiam sobrepôr-se ao theatro popular e ás Comedias classicas; e ainda manter o interesse da attenção do vulgo, apesar do empolgamento das Comedias de *Capa e Espada*, com que o genio hespanhol se apoderou das grandes litteraturas da Europa. A obra dramatica de Gil Vicente ainda achou admiradores e palcos em que a representaram no seculo XVIII, e aonde elle já no nosso tempo não foi conhecido, continuaram-lhe o seu dominio artistico discipulos e contemporaneos, como Balthazar Dias. E pela logica immanente nas fórmas da arte e sua evolução historica, quando na renovação do Romantismo Garrett emprehendeu restaurar o Theatro portuguez, teve de idealisar o typo de Gil Vicente na representação de um dos seus Autos na esplendorosa côrte de D. Manoel. Pela excepcional intuição artistica achou as fontes do grande rio.

I

Gil Vicente

O creador do Theatro portuguez e da Litteratura dramatica, pela relação intima entre a sua obra e a sua vida, provoca o mais alto interesse historico: filho da grande classe do proletariado, que desde a Edade média ficára extranha á incorporação da ordem moderna, elle manifesta o seu genio artistico nos fins do seculo XV para o XVI com o vigor d'essa seiva fecunda liberta da viciação theologico-metaphysica da cultura peculiar das classes elevadas. Não é indifferente para o processo da critica o seu nascimento em uma familia proletaria, vivendo pelo trabalho mechanico, e em que a profissão da ourivesaria era como que hereditaria. N'esse meio activo, em que o trabalho desenvolve pela cooperação os instinctos da sociabilidade, elle adquiriu o apoio imperturbavel do bom senso e da moral, que o dirigiram na creação da obra com que ser-

viu a forte transformação do seculo XVI. Na incorporação do proletariado na ordem da sociedade da moderna Europa, no conflicto de novas doutrinas e dos poderes que luctam para se manterem na estabilidade, appareceu a necessidade de um grande regulador que actuasse sobre a corrente precipitada do seculo; esse regulador era a *opinião publica*. Servir este orgão dando-lhe doutrina, ou dando-lhe força, eis a relação intima entre o proletariado, preponderante pela sua superioridade numerica, e os pensadores e artistas systematisando os costumes e as opiniões por meio de um claro sentimento da sociabilidade. Ao esboçar-se este regulador moderno, o Theatro manifestou-se como uma expressão da opinião publica, embora exercendo uma missão negativista na critica das classes retrogradas. Gil Vicente funda o Theatro portuguez, quando as grandes descobertas maritimas davam ao proletariado o amplissimo ensejo para uma actividade pacifica definitiva e para uma imperscindivel incorporação na ordem moderna; a obra artistica d'aquelle genio dramatico, revela-nos a sua alta intuição philosophica, ou melhor o seu superior instincto de sociabilidade, tornando-se a expressão de uma consciencia liberta, que pelo apoio do bom senso e da moral manifesta esta nova força da *opinião*. Natural de uma remota villa de provincia, o ruido e a variedade da côrte faustosa não lhe fizeram perder a *sympathia dos costumes populares*, que lhe revelaram a poesia da vida; nem a frequencia da Universidade e o conhecimento das palavrosas entidades theologico-metaphysicas

o desviaram da linha de um saudavel bom senso.

Posto assim o problema historico, comprehende-se quanto importante é o estudo da obra theatral de Gil Vicente sob o aspecto social e esthetico; e quanto necessaria é a investigação ainda das infimas particularidades biographicas do poeta, que viveu em trez reinados, na transição do regimen da Edade média para os tempos modernos, e no contacto de trez agitadas côrtes que actuaram de um modo decisivo no destino da nacionalidade portugueza.

§ I. Vida de Gil Vicente

São complexas as fontes para o estudo biographico de Gil Vicente: as *Obras* do poeta, em que elle proprio apontou os motivos, as datas e os logares em que representou os seus Autos; as *noticias genealogicas* de differentes linhagistas, que d'elle trataram incidentemente por terem descendentes seus contrahido casamento em varias familias aristocraticas; as *tradições*, por vezes contradictorias, conservadas n'esses linhagistas, mas pela concordancia com alguns *documentos diplomaticos* reductiveis á realidade; e ainda por ultimo certas *peças judiciaes* dos herdeiros e continuadores da casa de Gil Vicente, actualmente ainda representados. Tantos subsidios, que n'estes ultimos annos se foram accumulando para tornarem possivel o fixar os traços d'essa grande figura historica, acham-

se complicados com os numerosos *homonymos* de Gil Vicente, que se deparam nos documentos dos seculos XV e XVI, e não menos com as *interpretações* individuaes desenvolvidas nas polemicas que têm estimulado este estudo. Torna-se pois essencial uma grande delicadeza de processo critico para apurar a verdade, e em que o methodo aproveitando as minimas inferencias pelo poder das deducções se torna tão importante como os proprios documentos historicos. Iremos operando com todos estes elementos, destacando para fóra do texto as comprovações que embaracem a simplicidade do quadro biographico, e as affirmações erroneas a que por vezes se torna necessario a referencia.

Nasceu Gil Vicente na villa de Guimarães, no anno de 1470; ainda no seculo XVI se conhecia a terra da sua naturalidade; [1] mas já no seculo XVII e XVIII as pessoas mais instruidas de Guimarães, e que mais pugnavam pela sua glorificação tinham-se esquecido comple-

[1] No *Nobiliario* de D. Antonio de Lima, escripto no seculo XVI, ao tratar do titulo dos Menezes, quando falla do casamento de Valeria Vicente com D. Antonio de Menezes, escreve: filha de *Gil Vicente, natural de Guimarães*... o qual fazia os Autos, os melhores, e mais graciosos e sustanciaes, que n'aquelle tempo se fizeram; etc. (Fl. 201 *v.* e 202, na *Coll. Pomb.*, e fl. 156, no ms. da Torre do Tombo.) Está de accordo com os demais genealogistas. Barbosa Machado apontou esta naturalidade, na *Bibliotheca lusitana*, conjunctamente com outras tradições que a fixam em *Barcellos* e tambem em *Lisboa;* mas embora erroneas tiveram origem em factos mal comprehendidos ou confundidos, e discutindo-as adiante tiraremos a luz que encerram.

tamente do nome de Gil Vicente, e até da familia do ourives que deu á arte portugueza a obra mais significativa da Arte moderna da Europa, a Custodia feita com o primeiro ouro do Oriente tributario. [1]

A data de 1470 determina-se por um meio indirecto; depois que o poeta deixou de representar na côrte, empregou os ultimos annos da vida em colligir, coordenar e preparar para a imprensa os seus Autos, obedecendo a um honroso pedido de D. João III, como se manifesta no esboço de dedicatoria ao monarcha. São pois valiosas todas as datas e indicações pessoaes que foi consignando no manuscripto das suas Obras, que o filho imprimiu passados vinte e quatro annos. Na *Floresta de Enganos*, que o poeta nos dá como escripta em 1536, e a que poz a rubrica preciosa: «*A ultima que fez em seus dias*» colloca na bocca de um personagem velho *doutor* os versos:

---

[1] A obra do P.e Torquato Peixoto de Azevedo, *Memorias resuscitadas da antiga Guimarães*, no cap. 95 falla: *Dos illustres letrados da villa de Guimarães que honraram o reino*, mas estava completamente apagada a memoria do mais illustre filho d'aquella terra; no cap. 96 falla dos naturaes da villa que floresceram em armas, e nem por sombras lhe consta da existencia de uma familia de artistas que levaram a Ourivesaria a uma perfeição suprema. O P.e Torquato nasceu em 1622 e falleceu em 1705; deixou entre outros volumes ineditos as *Memorias*, que se imprimiram no Porto em 1845. Pela curiosidade das suas investigações se vê que não é indifferente a omissão que apontamos. O mesmo em 1759, em relação ao informador para o Dicc. geographico de Cardoso.

Ya hice *sesenta y seis*,
Ya mi tiempo és pasado. [1]

Sabendo-se como o proprio poeta colligiu e retocou a sua obra, comprehende-se que intencionalmente se referisse ao anno do seu nascimento, em 1470. [2] Na comedia falla um Doutor, e torna-se justificada a personificação, por que, segundo a tradição colligida por Barbosa Machado, Gil Vicente: *Applicou-se ao estudo da Jurisprudencia cesárea em a Universidade de Lisboa.* Comprova-se essa data ainda com mais segurança pela nota escripta por letra do seu neto Gil Vicente de

[1] *Obras* de Gil Vicente, t. II, p. 156. Edição de Hamburgo, de 1834.

[2] Barreto Feio, no prologo da edição de Hamburgo, diz vagamente: A época d'este acontecimento se póde fixar no principio do ultimo quartel do XV seculo. (P. X.) Mais adiante na pag. XXI aponta esta inferencia: Na Comedia *Floresta de Enganos*, ultima composição do poeta representada em 1536, diz o Doutor Justiça Mayor: Ya hice *sesenta y seis*... Póde bem ser que fosse o mesmo Gil Vicente que desempenhasse este papel e que realmente aqui designasse a sua edade. Sendo assim teria elle nascido em 1470.
Brito Rebello, no seu estudo *A Custodia do Convento dos Jeronymos*, escreve: Os editores das Obras d'este poeta publicadas em Hamburgo em 1834 estabeleceram com a maior plausibilidade que elle devia ter nascido pelos annos de 1470. E linhas abaixo: Desde 1470 a 1536 decorrem sessenta e seis annos, o que não só torna plausivel aquella hypothese, mas é quasi a sua confirmação. (*O Occidente*, vol. III, 3.º anno, p. 162.) Outras comprovações nos levam a acceitar esta data como definitiva e orientadora para a determinação da individualidade do poeta.

Almeida, cuja authenticidade paleographica se confere com outros documentos do mesmo individuo:

«Gil Vicente *quatro annos antes de morrer*, retirou-se para a sua quinta do Mosteiro e ahi deu a alma a Deus, nos fins de 1540 — documento n.º 1.»[1] Esta nota ou apontamento avulso pelo neto do poeta é de indiscutivel veracidade;[2] descontando os *quatro annos* que Gil Vicente ainda viveu no isolamento da sua quinta do Mosteiro, junto a Torres Vedras, ahi temos confirmado o anno de 1536, em que elle deixára de representar no paço,

[1] Nota transcripta pelo snr. Visconde de Sanches de Baena no seu estudo genealogico *Gil Vicente*, a p. 57, da qual diz: «O precioso *documento n.º 1* a que se refere este ultimo apontamento não poderia ser outra cousa senão a certidão de obito ou o testamento de Gil Vicente.» Tanto esta como outras notas avulsas foram encontradas no cartorio do snr. Henrique Feijó Barreto, entre os papeis referentes a bens que provieram de Luiz Vicente de Castro e de Gil Vicente de Almeida, filho e neto do poeta, e em poder hoje do seu nono neto por varonia, que as confiou ao illustre genealogista, que lhes deu publicidade. A letra de Gil Vicente de Almeida dá a esta nota uma grande importancia de verdade. Referia-se a uma collecção de documentos coordenados para um tombo de bens.

[2] Este Gil Vicente de Almeida, neto do poeta, é confundido por Barbosa Machado como filho d'elle, mas dá-o por *natural de Lisboa;* vê-se pois qual foi a origem da tradição inconscientemente repetida e que tinha um fundo de verdade: Houve um poeta Gil Vicente de *Lisboa*, auctor do *Auto da Donzella da Torre*, e de outras folhas volantes, do qual trataremos adiante, mas era neto do fundador do Theatro portuguez. Nenhuma tradição deve ser desprezada.

e ao qual refere os *sessenta e seis annos* feitos, dando o seu tempo como passado.

Pela fixação do anno do seu nascimento em 1470, estabelece-se a separação do poeta d'entre os varios *homonymos* com que facilmente era confundido, [1] e ao mesmo tempo

---

[1] Este nome de *Gil Vicente* tornou-se muito usual no seculo XV. Na Chancellaria de D. João I encontra-se o afforamento do Casal de Saboreiros, julgado de Melres a um *Gil Vicente;* e uma legitimação de outro *Gil Vicente* por seu pae Vicente Annes. (*Chancell.* D. João I, Liv. IV, fl. 122.)

Na Chancellaria de D. Affonso V, Liv. 34, fl. 11, vem uma carta de bésteiro passada a *Gil Vicente;* uma legitimação de João Gonçalves, por seu pae *Gil Vicente;* (Liv. 2.º de *Legitimações* de Leitura nova, fl. 64 *v.;* outras a seus filhos Lopo, Diogo, Gil, *ib.*, fl. 189 *v.*, e Liv. 25, fl. 93.) Carta de perdão a um *Gil Vicente* (ib. Liv. 13, fl. 66 v., e Liv. 27, fl. 90 v.); Carta de Procurador de numero em Lamego a um *Gil Vicente* (Liv. 19, fl. 4.)

Carta de 25 de Outubro de 1475 nomeando *Gil Vicente*, que era moço d'estribeira do principe D. João, porteiro dos Contos do Almoxarifado de Beja. (*Chancell.* de D. Affonso V, Liv. 30, fl. 28.) D. Affonso V faleceu em 29 de Agosto de 1481, e Dom João II confirmou essa mercê ao seu moço de estribeira em carta de 14 de Fevereiro de 1482. (*Chancell.* de D. João II, Liv. 6, fl. 12 v.) Tambem por carta de 20 de Outubro de 1485, fez-lhe graça e mercê de certos bens em Beja que tinham pertencido a um clerigo Annes; (*Chancell.* Liv. 1.º, fl. 40 v.), e por carta de 1 de Março de 1491, nomêa o mesmo Gil Vicente porteiro dos Contos do mestrado de Avis. (*Chancell.* Liv. 9, fl. 73.)

O snr. Brito Rebello, no seu citado estudo no *Occidente*, (vol. III, p. 162) justificou cabalmente a eliminação d'este homonymo.

Apparece um outro *Gil Vicente*, nomeado requeredor da Sisa geral de Santarem por D. Affonso V, em

nos aproximamos quanto possivel da epoca da sua entrada na Universidade de Lisboa e pouco depois na côrte de D. João II, aonde o achamos em contacto com o Gil Vicente *ourives lavrante* da rainha D. Leonor. Surgem os problemas de todos os lados, mas são explicados ante os documentos, ainda assim só por si insufficientes para chegar á verdade. Em

carta de 29 de Março de 1462 (*Chancell.* Liv. 1.º, fl. 21) e confirmado por D. João II, esse mesmo Gil Vicente morador na villa de Santarem, por carta de 13 de Maio de 1482. (*Chancell. de D. João II*, Liv. 6, fl. 54.) Na revista citada (p. 170) o snr. Brito Rebello eliminou mais este homonymo, que confundia a biographia do poeta.

A um outro *Gil Vicente* foi por D. Affonso V concedida carta de Mestre da Carpentaria das obras reaes de Santarem. (*Chancell.* de D. Affonso V, Liv. 16, fl. 57 v.) A data d'esta carta é de 28 de Novembro de 1470; publicou-a o snr. Brito Rebello, facilitando o conhecimento d'esse Gil Vicente que D. João II por carta de 4 de Julho de 1486 confirmou como mestre da Carpentaria de Santarem e mestre da carpentaria da villa e paços de Almeirim. (*Chancell.* de D. João II, Liv. 8, fl. 14.) E este mesmo Gil Vicente obtem carta de confirmação d'estas mercês por D. Manoel, em carta de 2 de Dezembro de 1496. (*Chancell.* de D. Manoel, Liv. 29, fl. 57 v.) E para evitar a minima duvida, publicou o snr. Brito Rebello uma carta do rei D. Manoel de 4 de Fevereiro de 1500 nomeando João Gomes mestre da Carpentaria de Santarem «pela maneyra que o atequy foy *gill vycente*, que o dito officio tinha e *sse ora fynou...*» (*Chancell.* de D. Manoel, Liv. 14, fl. 89.)

Ainda uma carta de D. Affonso V concede a um *Gil Vicente* o privilegio de não ser bésteiro. (*Chancell.* Liv. 35, fl 26.) Foi confirmada por carta de 12 de Outubro de 1486; e depois por carta de D. Manoel de 3 de Dezembro de 1496 com outras isempções. *Chancell.* de D. Manoel, Liv. 30, fl. 8.)

1502 um Gil Vicente, natural de Guimarães, inaugura o Theatro portuguez; com o ouro das párias de Quiloa, recebido em 1502, tambem um Gil Vicente, começa a Custodia que D. Manoel doou ao Mosteiro dos Jeronymos! Os documentos officiaes parecem confundir o *poeta* com o *ourives*, quando no alvará de 4 de Fevereiro de 1513 em sigla inicial se lê:

Diante d'esta eliminação dos homonymos de *Gil Vicente*, encontrâmo-nos afinal com o *Poeta* que em 1502 inaugura as formas litterarias do Theatro portuguez, e com o *Ourives* que n'esse mesmo anno de 1502 começa o trabalho da maravilhosa Custodia do Convento dos Jeronymos. Foi este encontro que nos produziu a miragem com que escrevemos o nosso estudo no n.º 5 do *Positivismo*, e que provocou a critica negativa mas necessaria de Brito Rebello no *Occidente*. O problema que se restringia á identificação ou á individuação de Gil Vicente *poeta* e de Gil Vicente *ourives*, toma novos aspectos segundo os documentos genealogicos e historicos achados pelo snr. Visconde de Sanches de Baena, e segundo outros ulteriormente descobertos pelo snr. Brito Rebello. No nosso texto tiraremos a luz possivel d'esses preciosos elementos.

Terminando o quadro dos homonymos de *Gil Vicente*, já destacámos seu neto *Gil Vicente de Almeida*, por via do qual correu a lenda da sua naturalidade de Lisboa. Encontramos ainda outro *Gil Vicente*, juiz ordinario da Ribeira de Athouguia, com uma carta de perdão em 1552 (*Perdões de D. João III*, Liv. 19, fl. 264), e mais dois Gil Vicentes no Nobiliario de Manso de Lima, no titulo dos Amaraes e no dos Pegados; porém a data da morte do poeta em fins de 1540, não permitte confusão com estes homonymos.

Por esta extensa série de nomes se verá quão facil era cahir em equivoco confundindo individuos que viveram na mesma epoca; bastava o processo chronologico para simplificar o estudo, mas nem sempre o que é mais simples precede o que é mas complicado.

Gil Vicente *trouador, mestre da balança*;[1] os genealogistas confundem os seus parentescos e filiações, como se os contornos das duas importantes figuras se entrecruzassem. Essa mesma confusão nos fornece elementos proveitosos. Começaremos pelas noticias e tradições colligidas por differentes linhagistas, procurando pontos de apoio historico nos documentos diplomaticos ou officiaes. N'este processo, foi o primeiro consultado o Nobiliario manuscripto de Christovam Alão de Moraes, intitulado *Pedatura lusitana*, de 1667, quando ainda os Barretos de Pina, de Torres Vedras, netos e bisnetos de Gil Vicente, o poderiam informar ácerca do seu glorioso antepassado. Lê-se n'esse manuscripto no Titulo de *Vicentes*:

«*Martim Vicente foi hum homem natural de Guimarães; dizem que era Ourives de prata, não podemos saber com quem casou; só se sabe de certo que teve a* Gil Vicente.

«*Gil Vicente, filho unico d'este Martim Vicente, foi homem mui discreto e galante, e por tal foi sempre muito estimado dos Princepes e senhores do seu tempo. Foi o que fez os Autos, que em seu nome se imprimiram, e por sua muita graça foram sempre celebrados pelos melhores que se fizeram n'aquelle genero. Está sepultado em Evora. Casou*

---

[1] O snr. Brito Rebello que primeiro deu por esta sigla, chegou a confessar-me que esteve quasi voltado para a these que então sustentavamos e que elle tão seguramente combatia.

com... de Almeida, filha de... de quem houve; etc.» [1]

A primeira cousa que merece considerar-se é ser o poeta dos Autos filho de um *ourives de prata*, de *Guimarães*; nos Manuscriptos genealogicos do Dr. Frei João da Conceição Vianna (fallecido em 1643), de Antonio Feo Cabral de Castello Branco, e de Jacintho de

---

[1] Ms. n.º 441, da Bibliotheca municipal do Porto, a fl. 176. Outros Nobiliarios remontam ao avô de Gil Vicente, mas confundindo a sua paternidade, e dandolhe mais irmãos. Alão de Moraes insiste «*só se sabe de certo*» que seu pae era Martim Vicente, e que o poeta dos Autos era *filho unico* d'este. E' sobre estas indicações que conseguimos conciliar os dados genealogicos com os documentos historicos.

Camillo Castello Branco, querendo apoucar a veracidade de Alão de Moraes, reproduziu esta opinião contraproducente de D. Antonio Caetano de Sousa ácerca d'este linhagista:

«Christovão Alão de Moraes, desembargador do Porto, onde viveu e morreu, *homem letrado* na sua profissão *e erudito, e mui dado a genealogias*, de que escreveu seis volumes. *Não se lhe pode negar que soube muito*, mas não tinha intenção mui recta, e no que toca á genealogia, não merecem os seus livros estimação porque *escreveu sem escolha, de pessoas desconhecidas*, e que não deviam entrar em Nobiliario, e ainda que sómente para deslustrar umas e outras as metteu entre as familias illustres e nobres. Estes livros vi n'esta côrte em poder de um religioso de S. Francisco que os tinha para os vender, e querendo um grande senhor compral-os, m'o communicou, a que lhe respondi que só para os queimar o podia fazer, porque no mais não serviam para nada.» (*App. geneal.*, p. CXXII.)

Camillo esclarece este ultimo facto transcrevendo em seguida ácerca do *grande senhor*, uma noticia das *Memorias* do Bispo de Gram Pará, a p. 160: «O duque de Cadaval D. Nuno Alvares Pereira não quiz comprar as *Memorias genealogicas* de Christovão Alão de Mo-

Pina Loureiro, dá-se como avô do poeta a Gil Fernandes, natural de Guimarães, aonde por 1460 exercia o mister de *ourives*, affirmando-se que ainda trabalhava por 1485, e que morrera de edade provecta. Do casamento d'este Gil Fernandes com Anna ou Joanna Vicente, nasceram trez filhos, dos quaes dous seguiram a profissão paterna; são elles:

— Vicente Affonso, [1]

---

raes, dizem que *pela liberdade com que o auctor qualificava as pessoas de quem escrevia.* Creio que foi por não dar os 600$000 réis que se pediam. Certo é que o tal duque fazia diario das indecencias e miserias de muitas pessoas illustres, vendo o mundo o castigo em sua casa sem passar a terceira geração.» Para quem tiver a superstição nobiliarchica, serão estas qualidades attribuidas a Alão de Moraes negativas; para o conhecimento de uma familia proletaria que se entroncou na fidalguia dos Almadas, Menezes e Pinas, a sua liberdade com que qualificava as pessoas, e o incluir nas linhagens gente desconhecida, obrigam a ligar um grande valor ás suas informações.

[1] Interessam-nos as noticias d'este Vicente Affonso, que viveu em Guimarães, onde exerceu o mister de curtidor, pois que um seu *bisneto*, Jacome de Carvalho do Canto, escriptor do principio do seculo XVII, era considerado *sobrinho* de Gil Vicente; ora, tendo-se habilitado para familiar do Santo Officio, o seu processo de inquerito de geração fornece-nos preciosas noticias. Do Cartorio do Santo Officio (Maç. 1, dilig. 4, Autos forenses, maç. 2, n.º 14.) extraíu o snr. Visconde de Sanches de Baena noticias sobre este tio do nosso poeta:

— Vicente Affonso, de *gente honrada* de Guimarães, *curtia couros.* Casou com Cecilia Gonsalves, da qual teve duas filhas:

a) Maria Gonçalves, que *ensinava moças a coser e a lavrar*, e casára com Fernão Gonçalves coronheiro

— Luiz Vicente,
— Martim Vicente.

D'estes o primeiro foi *curtidor*, tendo uma filha casada com um *coronheiro* e uma neta com o neto de um *sapateiro;* os outros dous irmãos seguiram a profissão paterna, foram *ourives.*

Luiz Vicente, trabalhava pelo seu officio em Guimarães, quando casou com Filippa

---

e bésteiro em Guimarães, o qual por um crime se homisiára para a India, onde morreu. Tiveram uma filha: — Isabel Fernandes Vicente, que se casou com Antonio Vaz do Canto, escrivão dos captivos, em Guimarães; *trataram-se limpamente.* E tiveram: Jacome de Carvalho do Canto, nascido em Guimarães em 1566; segundo os Autos do Cartorio do Santo Officio, tinha 24 annos em 1595; approvado familiar em 9 de Fevereiro de 1596, foi nomeado porteiro do Conselho geral do Santo Officio. Escreveu numerosas obras asceticas, que ennumera Barbosa Machado, taes como: *Perola preciosa.* Lisboa, 1610; outras ed. de 1616 e 1680. — *Ramalhete de Flores espirituaes.* Lisboa, 1610. — *Livro de resar e Manual de Orações.* Lisboa, 1612; outras de 1657 e 1669. — *Horas da Cruz de Christo.* — *Arte e apparelho santo para bem morrer.* Lisboa, 1613. — *Excellencias e louvores do Santissimo Sacramento.* Lisboa, 1615; outra de 1645. — *A perfeita religiosa.* Lisboa 1615. — *Exercicio de humildes.* Lisboa, 1619; outra de 1645.

Já depois da sua morte em 1623 publicaram-se: *Corôa das excellencias de S. Antonio.* Lisboa, 1640; e *Regra de perfeição de alguns estados.* Ibid. 1675.

b) Violante Pires, casou com Gonçalo Pires, que morreu na ilha da Madeira; tiveram um filho, Gonçalo Fernandes, alfaiate, e por casamento d'este um neto o P.e Vicente Fernandes, familiar do Santo Officio, o qual viveu e morreu em Guimarães. (Cartorio do Santo Officio, maço 1, dilig. 8. — Sanches de Baena, *op. cit.*, p. 54.)

Borges, natural de Barcellos, filha de Martim Borges, dos de Creixomil, da mesma comarca de Barcellos. Por circumstancias particulares, talvez a sua perfeição artistica, ou convite regio, transferiu-se para Lisboa, aonde se estabeleceu. [1] Todas as noticias ácerca de

[1] Fallam d'este *ourives*, os seguintes genealogistas: Fr. João da Conceição Vianna, mestre de Theologia, fallecido em 1643; em um grosso vol. in-fol. que possue o snr. Visconde de Sanches de Baena. Tem [illegible] erros, como se infere do *Resumo historico e genealogico da Familia de Affonso de Albuquerque*, p. 27 e 34. Lisboa, 1881.

Jacintho de Pina Loureiro, cavalleiro professo da ordem de Christo, e capitão de Infanteria em 1760; possue o seu manuscripto o snr. Visconde de Sanches de Baena, que assim nol-o descreve: «Escreveu 27 volumes, em 4.º grande de genealogias das Familias de Portugal. Acabou o ultimo volume em 1770, sendo então Sargento-Mór de Faro. Escreveu mais no mesmo formato 7 volumes das Familias de Mazagão. E' original, existe em meu poder e pertenceu ao genealogista João Feo Cardoso de Castello Branco e Torres.

Antonio Feo Cabral de Castello Branco, era um dos avós de João Feo, considerado por D. Antonio Caetano de Souza como honrado e veridico.

Desconheceram estes genealogistas *Martim Vicente*, ourives de prata em Guimarães, e o facto de ser seu *filho unico* Gil Vicente o dos Autos. (Vide Alão de Moraes.) D'esta omissão resultou o encabeçarem em Luiz Vicente, o poeta, confundindo-o com outros filhos, dando em resultado grandes anachronismos revelados pelos documentos historicos e pelos enlaces conjugaes dos descendentes dos dois irmãos ourives.

A lenda de ser Gil Vicente natural de *Barcellos*, nasceu em parte do facto de ser oriunda de Barcellos Filippa Borges, mulher de Luiz Vicente (dado erradamente como pae do *Poeta*, quando é o pae de Gil Vicente *ourives*); e em parte, de ser natural de Barcellos um

Luiz Vicente interessam em extremo ao nosso problema, por que na sua officina se desenvolveu, já em Lisboa, seu filho Gil Vicente, *ourives*, o cinzelador da maravilhosa Custodia, e seu sobrinho Gil Vicente (*filho unico* de Martim Vicente) que seguiu a carreira das

---

enteado de Gil Vicente de Almeida, este confundido por vezes com seu avô o poeta dos Autos.

A favor de *Barcellos*, allega Barbosa a Fr. Pedro de Poyares, no *Panegyrico da Villa de Barcellos*, cap. 16. — Camillo Castello Branco no seu estudo (*Hist. e Sentimentalismo*, II, p. 3) explorou esta auctoridade: Quanto á honra que Barcellos reclama — se é que Barcellos pensa em tal cousa — essa tradição começou a ter certa força quando Fr. Pedro de Poyares n'um livro publicado em 1672 com o titulo de *Tractado panegyrico em honra da Villa de Barcellos*, etc. disse, no artigo Homens de Barcellos que escreveram, p. 28: =Gil Vicente, em tempo de D. João III, poeta celebre, natural de Barcellos; e andam algumas cousas suas impressas. Seu modo de dizer era engraçado, e era na qualidade nobilissimo; Belchior de Goes do Rego, homem principal da Villa de Barcellos e do habito de Christo, commendador da Casa de Bragança, era seu neto ou bisneto.= Esta vaga tradição explica-se diante dos documentos do Cartorio do Santo Officio (Maço 2, dil. 96, Torre do Tombo):

Belchior de Goes do Rego, era filho de Gaspar de Goes do Rego, e de D. Maria Tavares (filha de Maria Vicente Tavares e de D. Fulgencio de Bragança, quando era Chantre da Collegiada de Barcellos.) Tendo morrido em Alcacer Kibir Gaspar de Goes do Rego, a sua viuva D. Maria Tavares casou em 1580 com Gil Vicente de Almeida, neto do poeta. Era pois este Belchior de Goes do Rego, *enteado* de Gil Vicente de Almeida (que era *neto* de Gil Vicente.) Assim se explica o erro da tradição, dando-o por *neto* ou *bisneto* de Gil Vicente, apesar de ter por parte de sua mãe Maria Vicente o parentesco de *sobrinho-bisneto*, com elle. (Visconde de Sanches de Baena, *Gil Vic.*, p. 68 e 69.)

letras frequentando a Universidade de Lisboa.

Antes de proseguirmos importa notar como Guimarães se tornou um centro da arte da Ourivesaria, dando mestres tão eminentes. A reedificação do templo de Nossa Senhora da Oliveira por D. João I, e o extraordinario fervor da credulidade pela milagrosa imagem, ao qual concorriam piedosos romeiros e se consagravam os mais preciosos ex-votos, fizeram da villa de Guimarães um centro de população activo e independente. Contra o predominio do Arcebispado de Braga, alcançaram os habitantes de Guimarães isempção espiritual, ficando a Collegiada da Oliveira

---

Camillo Castello Branco, confundiu deploravelmente o poeta Gil Vicente com o neto Gil Vicente de Almeida: «Tinha enviuvado por este tempo, em Lisboa, do commendor de Christo Gaspar de Goes do Rego, D. Maria Tavares. Era natural de Barcellos o Commendador, e ella de Ponte de Lima... *Gil Vicente contrahiu segundas nupcias com esta senhora* e teve d'ella uma filha...» (p. 15.) E espalhando o erro de um segundo casamento do poeta (á volta dos quarenta e poucos mais annos!) confundindo-o com Gil Vicente de Almeida, seu neto, confunde tambem a filha havida d'este casamento D. Antonia de Almeida, com Valeria Borges, filha do poeta. E aproxima-se a rastrear a verdade de que logo se afasta: «Belchior de Goes do Rego... era *apenas um dos enteados de Gil Vicente* (faltou-lhe dizer *de Almeida*, para acertar) porque D. Maria Tavares teve de seu primeiro marido quatro filhos cujas descendencias não vem aqui a ponto.»

Toda a estructura genealogica do livro do snr. Visconde de Sanches de Baena, funda-se n'esta paternidade de Luiz Vicente, que se acha contraditada pelo recibo de 1515 achado na Torre do Tombo pelo snr. Brito Rebello. Esse achado restitue á sua verdade a genealogia apontada por Christovam Alão de Moraes.

sob a jurisdicção immediata do papa, e no temporal dependiam directamente do poder real. Por esta circumstancia tratavam com muito desprezo Barcellos por pertencer ao ducado de Bragança, exigindo-lhe serviços ignominiosos de que ainda resava a tradição do seculo XVIII. [1] O sanctuario de Nossa Senhora da Oliveira era o centro da vida publica d'aquella povoação alimentada de tradições historicas sobre a independencia nacional motivando festas populares consagradas a datas memoraveis, e influindo na imaginação dos artistas pelas riquezas e magnificencia das joias offerecidas em satisfação de vo-

---

[1] Sobre um d'estes serviços, ainda subsiste a phrase insultuosa: Ser de *Cunhe* e *Runhe*. Lê-se na informação mandada em 1759 para a reconstrucção do *Diccionario geographico* de Cardoso; fallando da freguezia de Sam Payo: cujo açougue tinha de muitos annos a regalia e privilegio de ser barrido e limpo em certos dias do anno por homens que antigamente por obrigação e justiça, pena e castigo, *vinham da villa e termo de Barcellos* para esse effeito; depois do que, passados muitos annos se poz esta obrigação pela Camara de Barcellos a duas freguezias chamadas de *Cunhe e Runhe*, que para o dito effeito e obrigação deram e largaram ao termo d'esta villa (sc. Guimarães); e constava o trajo e forma com que vinham os ditos ao acto referido de *um pé descalso e outro calçado*, e uma faixa amarella cingida pela cinta em a qual traziam e sustentavam a espada á cinta, porém esta ás vessas, *id est*, da parte direita e esta desembainhada, e um barrete vermelho comprido de baeta vermelha na cabeça, e d'esta maneira com uma grande vassoura nas mãos, depois de nos dias determinados em cada anno terem barrido a praça publica de Nossa Senhora da Oliveira d'esta villa, vinham então barrer e alimpar o dito açougue. Porém, compadecida a clemencia de sua

tos á Virgem da Oliveira. Basta percorrer, mesmo ao de leve, a lista do Thesouro da Collegiada, para reconhecer que essas peças de Ourivesaria religiosa expostas á contemplação popular estimulariam a creação de uma eschola de arte ornamental em Guimarães, a qual se tornou bem caracterisada no seculo XV. Ostentavam-se ahi nas festas sumptuosas bellas Custodias, como a de Gonçalo Annes, grande, de prata dourada, com figuras; calices, gomis, castiçaes, cruzes grandes, agnus-dei, lampadarios, thuribulos, corôa, sceptro e gargantilhas da imagem da Virgem; muitas peças tinham uma origem gloriosa e historica, taes como os seis castiçaes de prata lavrados com a imagem da Senhora

Magestade, que sancta gloria tem, houve por alliviada da ignominiosa acção ou obrigação aos referidos, ha menos de dezouto annos a esta parte.» (4 de Abril de 1759; t. XVIII, p. 759, na Torre do Tombo.) Nas *Memorias ressuscitadas da antiga Guimarães* (p. 413) refere-se tambem este uso: «Agradeceu el-rei (D. João I) esta valorosa acção com lhes passar uma Provisão em 1417, para que os moradores da *villa de Barcellos* viessem nas vesperas de todas as festas que a camara d'esta villa (sc. Guimarães) costuma celebrar, varrer-lhe a praça maior, Padrão e açougues, com um barrete vermelho na cabeça, e uma banda ao hombro, da mesma côr, e espada á cinta, e *um pé calçado outro descalso*, com vassouras de giesta que traziam de suas casas para fazerem esta limpeza. Acabada ella, entravam na Camara aonde os esperavam os ministros, e em livro particular lhe faziam seus registos, e se faltava algum sem mandar certidão de causa justa, era condemnado em seis mil reis para os encargos do concelho. Continuaram os moradores de Barcellos n'esta

da Oliveira, feitos dos onze Anjos tomados na batalha de Aljubarrota aos Castelhanos; e os corporaes lavrados com fio de ouro, que eram do rei castelhano, tendo a effigie d'elle e da rainha, tomados tambem na referida batalha; e o lampadario grande offerecido por D. João I. [1] A este ensejo que actuava no desenvolvimento da Ourivesaria religiosa obedecia tambem a sumptuaria das baixellas das casas fidalgas, que era uma forma de enthezouramento das suas riquezas. N'este meio é que trabalhava o ourives Gil Fernandes, attrahindo para o mesmo officio os dois filhos Luiz Vicente e Martim Vicente. Estas duas individualidades, tão intimamente relacionadas pelo sangue, pela arte e pela sympathia

servidão mais de sessenta annos, até que não havendo quem a quizesse habitar, veiu o duque de Bragança D. Jaime, senhor da dita villa pedir á camara e povo d'esta villa quizessem fazer com elle um contracto, em que lhe largaria as freguezias de *Cunhe* e *Runhe* para que os moradores d'ellas continuassem aquella servidão, porque aquella sua villa se ia despovoando da nobreza que tinha; e como seu requerimento era justo, se fez o contracto, que se guarda no cartorio da camara, e assim os moradores das ditas freguezias ainda continuam a limpeza dita do mesmo modo. Bem trabalhou o doutor Gabriel Pereira de Castro para livrar as ditas freguezias, por ter n'ellas certos caseiros que faltaram á servidão e que haviam sido condemnados; sahiu a sentença contra os ditos caseiros, a qual se guarda no cartorio da camara. O symbolo do *pé calçado e outro descalso* alludia á prohibição de entrarem nobres em Guimarães.

[1] P.e Torquato Peixoto de Azevedo. *Mem. ressuscitadas da antiga Guimarães*. p. 214 e 216.

da confiança moral, foram pela circumstancia do synchronismo historico confundidas nas noticias genealogicas, e tornando quasi inevitavel o identificarem-se seus filhos, o Gil Vicente *ourives* e o Gil Vicente *poeta* em um mesmo genio. [1] Segundo a tradição conservada pelos linhagistas, morrera a mãe do poeta, e o ourives que estava estabelecido em Lisboa chamou o irmão viuvo para junto de si, talvez para o auxiliar nos trabalhos importantes que lhe encommendavam, ou para coadjuvar a educação do sobrinho, que vinha frequentar a Universidade. [2]

O que determinaria a vinda do ourives

---

[1] Desde que o nome de *Martim Vicente* ficou esquecido pelos trez linhagistas que apontámos, tiveram de supprir a sua necessaria intervenção substituindo-o por um outro Gil Vicente *ourives*, cujos filhos eram ainda novos no seculo XVI! e que era tio do *poeta* Gil Vicente bastante velho em relação a estes primos! Deve-se partir do ponto fixado por Alão de Moraes: que o *poeta* Gil Vicente era *filho unico de Martim Vicente.*

O outro irmão d'este ourives é Luiz Vicente, que teve os seguintes filhos:

— *Gil Vicente*, o *lavrante da rainha D. Leonor*, e *mestre da Balança da moeda;*

— Filippa Borges, *irmã do mestre da Balança,* a qual casa em 1515;

— Joanna Vicente, mãe de Braz de Albuquerque, dos amores com o grande Affonso de Albuquerque.

— Affonso Vicente, sem menção.

[2] Aproveitando a tradição, regeitamos a sua particularisação, que faz de Luiz Vicente o viuvo, em vez de Martim Vicente, *cuja mulher ficou desconhecida.*

Luiz Vicente para Lisboa? Como já notámos, era Guimarães de jurisdição real, pertencendo propriamente á casa das Rainhas; a Guimarães tinham-se concedido grandes privilegios, confirmados por D. Affonso V, especialmente á Collegiada da Oliveira, e D. João II não contrariou a piedosa generosidade paterna. Braga era territorio temporal do Arcebispo, e Barcellos pertencia á jurisdição do duque de Bragança; portanto Guimarães dependente da auctoridade real, luctava sempre com vantagem contra essas duas povoações, e o que ahi se passava nunca era indifferente ao rei. E' natural que a fama dos ourives de Guimarães chegasse á côrte; e por tanto em vez de se lhes encommendarem baixellas e paramentos religiosos, a artistas que estavam a setenta leguas de Lisboa, fossem antes attrahidos á capital, garantindo-se-lhes trabalho certo. N'estas condições viria Luiz Vicente para Lisboa, e como morador de Guimarães se apresentaria ás ordens da rainha; sua mulher Filippa Borges era natural de *Barcellos*, cujos habitantes eram maltratados com chascos e exigencias de serviços grotescos pelos burguezes de Guimarães, e por ventura Luiz Vicente expatriara-se para afastal-a d'esse meio hostil. Estabeleceu-se em Lisboa, e na sua officina se desenvolveu o filho Gil Vicente, que mereceu ser nomeado *lavrante da rainha D. Leonor*, mulher de D. João II. Parece que o ourives tivera relações com a côrte, como se infere dos amores de Joanna Vicente com Affonso de Albuquerque o chamado Terrivel, de quem teve um filho natural Braz de Albuquerque, legitimado por carta regia de 26

de Fevereiro de 1506. [1] E' mais do que presumivel que já em Lisboa nascesse Filippa Borges, irmã do lavrante, como se pode inferir da data do seu casamento em 1515. Sobre estes tres filhos de Luiz Vicente tornaremos a fallar documentadamente; basta-nos o que fica, para se conhecer a situação da familia do ourives, e como elle poderia chamar seu irmão Martim Vicente para Lisboa, proporcionando-lhe trabalho como *ourives de prata*, e favoravel ensejo para o filho seu *unico* seguir os estudos na Universidade. [2] Por ventura a precocidade de Gil Vicente e sua indole poetica suggeriria a ideia de o dirigirem para as letras. Como em uma familia de ourives, vivendo honradamente pelo trabalho, se creava uma vocação tão decidida para a Litteratura, na sua forma mais viva e ligada com a crise social do fim do seculo!

A ourivesaria era uma arte complexa, que

---

[1] Segundo o Dr. Fr. João da Conceição Vianna este nome de Joanna Vicente velava o verdadeiro de *Paula Vicente;* não é possivel a confusão com a filha do poeta Gil Vicente, porque esta nasceu em 1513, quando havia já sete annos que Braz de Albuquerque estava legitimado. Nos documentos historicos apparecem outras Paulas Vicentas; Brito Rebello achou uma que é filha de Belchior Vicente. E' talvez por ser pseudonymo que o nome de *Joanna Vicente* não vem nas genealogias.

[2] Não será extranho a um certo reconhecimento os nomes de *Luiz* e de *Paula*, que Gil Vicente poeta deu aos seus primeiros filhos. Uma outra filha, Valeria Vicente, tambem adoptou o apellido de *Borges*, de sua tia avô, e de uma prima segunda.

exigia uma educação geral; era normal n'esta classe um desenvolvimento intellectual superior ao de quaesquer outros proletarios. Continuando ainda o systema de educação medieval, a Collegiada de Guimarães tinha um Mestre Eschola ou *Cabiscol* a quem pagava para ensinar o *Trivium*, ou as trez Artes. Descreve o P.^e^ Torquato Peixoto de Azevedo, nas *Memorias ressuscitadas da antiga Guimarães*: «Foi mais estabelecido, que se apresentasse na Collegiada um mestre que desse lição de *Grammatica*, e que para isso se pedisse a S. Santidade a primeira prebenda que vagasse; e que emquanto não vagasse se tirasse de todas as mais uma porção para o leitor da dita Grammatica; do que resultou haver a Conesia Magistral, e por não querer occupar seu successor a lêr *Moral*, dá uma porção aos religiosos de S. Domingos para elegerem um padre que a venha dar na capella de S. Pedro, situada nos claustros da Collegiada. Esta eschola se ordenou em tempo de el-rei D. Sanho II.» [1] Emquanto a nobreza orgulhosa preconisava o seu analphabetismo no anexim: *Mais fidalgo é não saber lêr*, os filhos da classe proletaria, a base vigorosa da sociedade moderna, frequentavam as Escholas episcopaes, abbaciaes e das Collegiadas, e vinham depois influir como magistrados e bispos na vida publica. Frequentando a Escola da Collegiada da Oliveira, conheceu Gil Vicente o *Doctrinale puerorum* de Alexandre Villa Dei, as *Sumulas Logicales* de

---

[1] *Op. cit.*, p. 229.

Pedro Hispano, a *Rhetorica* de Maxencio, e a *Dialectica* de Avicena; era esse o material pedagogico, que elle mais tarde ridicularisou de envolta com o aristotelismo no *Auto da Mofina Mendes*. O contacto com a vida popular não o deixou cahir no pedantismo dos humanistas, que renegaram a Edade média pela admiração da Antiguidade. Guimarães era um centro de grandes festas religiosas, de esplendidas procissões symbolicas, de pittorescos costumes. As impressões recebidas na sua mocidade foram tão indeleveis, que a poesia da tradição nunca deixou a sua alma diante do apparato da côrte faustosa de D. Manoel e da paixão humanistica da côrte de D. João III. Se tivesse sahido muito moço de Guimarães, não teria levado um conhecimento tão vasto dos romances populares, que cita e parodía nos seus Autos, nem essas graciosas Serranilhas que se identificam com as canções jogralescas da Galliza que entraram nos Cancioneiros aristocraticos do seculo XIV. A pompa das procissões da sua villa natal offuscava os mais apparatosos Momos da côrte. [1]

---

[1] Transcrevemos aqui a descripção da Procissão do Enterro, como se fazia em Guimarães ainda no seculo passado: Tambem esta Irmandade (dos Passos) faz a *Procissão do Enterro*, em sexta feira santa de tarde junto á noite, que é a maior e mais devota procissão que se faz n'esta villa, a qual acompanha a Irmandade da Misericordia, e os ditos Religiosos de S. Francisco, de cuja Egreja tem seu principio e se recolhe á dita Capella da Irmandade (no Campo da Feira, da parte de fora dos muros no fim de um grande terreiro) — *tocando esta varios Coros de musica, can-*

Segundo a tradição genealogica, o pae de Gil Vicente poeta fôra chamado pelo irmão que estava estabelecido em Lisboa, quando aquelle ficára viuvo. Mas a termos de precisar a data em que o poeta saíu de Guimarães, combinando a data do seu nascimento com a entrada na Universidade de Lisboa e o ensino da Rhetorica ao Duque de Beja, fixariamos em 1488, aos primeiros ameaços da terrivel peste que devastou aquella villa. Da peste de 1489 data em Guimarães a *Procissão do rolo*, que descreve o P.e Torquato Peixoto de Azevedo: Por este respeito o Cabido

---

tando os seus e outros Moteles do dia; n'ella vae a imagem de Christo morto em um esquife com toda a decencia, que levam seis sacerdotes, os melhores cantores d'esta villa, que pelo seu canto movem os corações a dor, e compungem os catholicos; vae este debaixo do palio que levam seis Capitulares, a traz d'este se segue os Soldados, Centurião e Prophetas, Sam João, Magdalena e Marcella, tudo vestidos com primor, e por fim d'esta procissão vae em um andor a Senhora do pé da Cruz; tudo isto faz uma procissão muito extensa e admiravel. (Ms. para o *Dicc. geographico* de Cardoso, t. XVIII, pag. 759. Na Torre do Tombo.)

Com um certo caracter orgiastico nos apparece tambem a Procissão dos Passos, de Lamego:

Em Lamego a imagem do Senhor dos Passos é conduzida na quarta feira santa, á noite, do Convento da Graça para a Sé, d'onde sae a procissão no dia seguinte. Todo o rapazio da cidade, apenas escurece, aflue á Graça em montão com lanternas de papel no alto de canas e varapáos, e como o Senhor passa da freguezia de Almacave para a da Sé, aquella rapaziada forma dous partidos, e alli se desenvolve a rivalidade immemorial das duas freguezias. As chufas e pulhas cruzam-se logo apenas sae o andor, e ao mesmo tempo

e Camara cercando a villa em procissão, com um rolo de cera branca, o levaram em offerta ao Espirito Santo, cuja offerta se faz todos os annos de um rolo do mesmo tamanho, o qual tem o feitio da torre da real Collegiada e com uma pomba em cima, e a imagem da Senhora da Oliveira, com as armas reaes, tudo de cera, o que conduzem em um andor cercado de flores de cera de varias côres. A procissão leva varias dansas (as *chacotas*) e vae ao Convento de Sam Domingos, ou de Sam Francisco, e gasta a Camara cincoenta mil reis.

---

os dois bandos entôam com grande algazarra, os da freguezia de Almacave esta e outras edificantes quadras:

O Senhor dos Passos tem
Um madeiro de oliveira,
Que lhe deram os judeus
Da rua da Carqueijeira.

« E os da Sé estas e outras:

O Senhor vae para baixo
Vem da terra dos judeus;
Vamo-nos d'aqui embora
Que lá vem os phariseus.

Com o andor lá vão d'envolta com esta estrondosa cantilena, até á porta da Cathedral, por despedida partem uns aos outros as canas e varapáos e semeam pedras como doidos. Afinal intervem os homens e dispersam a rapaziada. » J. Avellino d'Almeida, *Dicc. Chorographico*, t. II, p. 13.

«Na vespera d'esta *Festa do rolo*, por antigo costume vem muitas moças aceadas com offertas de uns pequenos merendeiros de pão, mettidos em cestos e açafates cobertos de aceados panos e enramados de varias flores. Diante do Padrão da Senhora da Victoria está um altar preparado com suas velas accesas, aonde ellas põem os ditos açafates; e tendo chegado todas com a sua offerta, sáe um padre da egreja de Nossa Senhora a benzer o dito pão; e acabada esta acção, ellas conduzem suas respectivas cargas á Camara, que o lançam das janellas ao povo, o qual o apanha com grande alvoroço, e anda a quantidade d'esta offerta por mais de quarenta alqueires de trigo, que se dá por carta d'el-rei ao procurador do concelho, para o fazer preparar para esta função.» [1] Transcrevemos esta descripção para observar como o meio social em que nasceu Gil Vicente, lhe incitava a phantasia para as funcções espectaculosas e imitação do que o enlevára na mocidade. Acceita-se que trabalhando ainda em 1485 o velho ourives Gil Fernandes, seu filho Martim Vicente não o deixasse em edade provecta, vindo para Lisboa; por outro lado, perdendo o *ourives de prata* sua mulher, e considerando a intensidade da peste de 1489, é natural que se retirasse para Lisboa ao primeiro convite do irmão. Tendo os estudos de Artes, cursados nas Escholas da Collegiada da Oliveira, podia Gil Vicente seguir desde

---

[1] *Op. cit.*, p. 352.

logo a faculdade de Leis na Universidade de Lisboa. Não chegando a formar-se, ou ficando simples Bacharel (*baixo Doutor* se chama elle, de *Bas cheleur* ou *Bas-chevallier*) e chamado para mestre de Rhetorica do Duque de Beja, vem este facto a fixar-se em 1493, quando começou a educação systematica do que se preparava para vir a ser rei de Portugal.

A) Na côrte de D. João II

(1489 a 1495)

Já estavam apaziguadas as luctas com a nobreza e o rei pela morte dos duques de Bragança e de Vizeu, e pelas terriveis execuções mandadas fazer por D. João II; estavam tambem applanadas as difficuldades entre a côrte portugueza e a de Castella por causa da expoliação do throno da *Excellente Senhora*, entrando-se no ajuste do casamento do princepe D. Affonso com uma filha de Fernando e Isabel. Em 1488 partiu para Castella Ruy de Sande para tratar da realisação d'esse casamento, que era como a paz definitiva e inquebrantavel depois das *terçarias*. Estavam em perspectiva as esplendidas festas, que tinha de dirigir D. Martinho de Castello Branco. Que melhor occasião para vir trabalhar como ourives em Lisboa Martim Vicente, para auxiliar seu irmão já estabelecido e em relação com esse faustoso védor da fazenda. No *Auto pastoril castelhano* allude Gil Vicente ao ter ainda assistido ao brilhantismo da côrte de D. João II, n'este ephemero intervallo que vae das festas do casamento

do principe ao desastre da sua morte prematura:

> Conociste á Juan Domado
> Que era pastor de pastores?
> *Yo lo vi* entre estas flores,
> Con gran hato de ganado,
> *Con su cayado real*,
> Repastando en la frescura
> *Con favor de la ventura.*
> Dí, zagal,
> Qué se hizo su corral?

E em uma nota do proprio poeta, accrescenta: «*Juan Domado dizia por El Rei Dom João II.*» [1] Representando diante da nova côrte, recorda-se de que alli vira aquelle monarcha, n'esse rapido momento de ventura. Os máos presagios começavam; adoecera gravemente a infanta D. Joanna, professa no convento de Jesus em Aveiro; partiu logo para assistir-lhe ao seu derradeiro transe em 1490, a infanta D. Filippa de Lencastre, tia do monarcha, acompanhada da Abbadessa de Odivellas e de mais trez religiosas. A infanta D. Joanna expirou em 14 de Maio de 1490, e sua tia D. Filippa de Lencastre partiu de Aveiro com as outras religiosas que de Odivellas a tinham acompanhado, em romaria a pé para Santiago de Compostella, aonde se celebrava o jubileu do Apostolo das Hespanhas. Na dedicatoria da sua traducção do francez do *Livro dos Evangelhos*, por D. Filippa de Lencastre, á Abbadessa de Odivellas D. Maria de Alvarenga, allude a esta piedosa romaria, e ás perturbações que tempos antes

[1] Obras, t. I, p. 9.

a tinham embaraçado de realisar a sua traducção: « quisera-o trasladar tornado em portuguez... a qual cousa começada, *vieram torvações que d'isso me desviaram.* Querendo mais d'ahi a tempos proseguir, *seguiu-se nossa romaria* em a éra do Senhor de 90, ao jubileu do Apostolo Santiago em Galisa, onde eu e vós Madre e muito amiga com algũas irmãs de companhia fomos. E da volta assi se *tornou o mundo* que me pareceo o nom poderia bem escrever, se nom que soo de minha letra fosse. [1] A esta romaria foi tambem D. João II, e no seu regresso a Lisboa, fez-se o singular *Mômo* de Santos, em 24 de Septembro; achase na collecção de Garcia de Resende a letra que se cantara n'esse *Mômo* e tem a rubrica: « *Vilancete que fez Pero de Sousa* (Ribeiro) *quando el-rey nosso senor veo de Santyaguo, que fez o singular Mômo em Santos, o qual vilancete hyam cantando diante do entremez e carro em que hya Santyaguo.*

Era o objecto da festa a trasladação do Mosteiro velho de Santos para o novo Mosteiro de San Thiago; todas as freiras sahiram processionalmente acompanhadas da velha Commendadeira de Santos D. Violante Nogueira e do séquito immenso de todas as Ordens religiosas. Ia na frente um Carro triumphal com a imagem de San Thiago, e a multidão cantava em côro:

> Alta rainha, senhora,
> Santiaguo por nós óra.

---

[1] Esta Dedicatoria foi publicada por Fr. Francisco Brandão, em 1643 no folheto *Conselho e Voto da Senhora D. Filippa*, etc.

O côro era interrompido pelo canto de um Vilancete composto pelo diplomata ou conselheiro, poeta dos serões do paço Pero de Sousa Ribeiro, cuja letra era allusiva á romaria:

Partimos de Portugal
Catar cura a nosso mal,
se nos elle e vós nam val,
Tudo é perdido agora.

Côro: Alta rainha, senhora,
Santiaguo por nós óra.

Voz: Pois que somos seus romeiros
e das damas tão enteiros,
cessem já nossos marteiros,
que nunca cessam hum'ora.

Pedimos a vossa alteza
em que estaa nossa firmeza
que nam consinta crueza
n'este seram aos de fóra.

Aqui nos tem já presentes
de nossos males contentes;
poys nam valem adherentes,
hoje nos valei, senhora.

(*Canc. geral*, t. III, p. 395.)

A este festejo, a que concorrera o rei, compareceu a Universidade de Lisboa, segundo o costume formulado em um velho regimento: «Aa porta da see, ou de qualquer egreja a que El rey deçer, quando entrar na cidade, asy no logar que lhe pela cidade será ordenado, estará todo o collegio da Universidade ordenadamente per seus gráos, segundo antre sy

tem per ordenança.» [1] Frequentava então a Universidade Gil Vicente [2] e como escholar deveria incorporado na sua faculdade assistir a este singular *Mômo* e *Entremez*, que com outros espectaculos officiaes não deixaria de acordar-lhe o genio dramatico. A tradição de ter-se entregado ao estudo do direito civil foi colligida por Barbosa Machado, que escreve de Gil Vicente: «*Applicou-se ao estudo da Jurisprudencia cesárea em a Universidade de Lisboa.*» A Universidade governava-se pelos Estatutos de 16 de Julho de 1431, com o alvará de reformação de 12 de Julho de 1471 chamado Regimento do Estudo, em que a auctoridade real prevaleceu sobre a autonomia primitiva d'aquella corporação docente. O anno lectivo durava oito mezes, terminando em Santa Maria de Agosto; as materias professadas pelos lentes eram escolhidas por votação dos estudantes, os quaes constituindo dois grandes corpos, os Canonistas e os Legistas, faziam annualmente a eleição de dois Reitores. Estas cerimonias imprimiam caracter ao escholar, que durante a vida conservava uma feição inconfundivel. O escholar que frequentava trez annos, fazendo um exame geral e final, a que na Universidade de

---

[1] *Historia da Universidade de Coimbra*, t. I, p. 169.

[2] Dos 107 volumes de *Actos e Grâos*, que existem no Archivo da Universidade de Coimbra, só os trez primeiros volumes pertencem á Universidade de Lisboa, a começar em 1506. Não ha por tanto esperança de achar-se o termo da matricula de Gil Vicente.

Paris se chamava *Tentativa*, recebia o gráo de *Bacharel*. Já vimos que no *Auto da Lusitania* Gil Vicente se chama baixo-doutor, o que se explica pela relação inferior para com os gráos de licenciatura e magisterio. Segundo a tradição, Gil Vicente interrompeu o curso de Leis; a causa d'esta interrupção, aproximando o facto da sua escolha para *Mestre de Rhetorica do Duque de Beja*, a que alludem quasi todos os livros de linhagem quando fallam d'elle, fixa-nos o anno de 1492. Foi depois d'este anno, que se pensou na educação do Duque de Beja D. Manoel, que pela fatalidade dos acontecimentos tinha de ser o successor no throno de Portugal. Descontando os trez annos de bacharel com que se graduára Gil Vicente, fixa-nos a data da sua frequencia na Universidade de Lisboa em 1489. O talento com que se revelára Gil Vicente no curso universitario, n'essa crise dos estudos humanisticos em que a *Arte velha* de Pastrana era substituida pela *Arte nova* de Antonio de Nebrixa, como chegaria até á rainha D. Leonor, para o escolher como mestre de seu irmão o Duque de Beja? A este tempo já era ourives ou *lavrante da rainha* Gil Vicente, (filho de Luiz Vicente) e mais velho do que seu primo Gil Vicente, *escholar* da Universidade e *poeta* (filho de Martim Vicente.) O ourives, em relações intimas com D. Martinho de Castello Branco, védor da fazenda e organisador das maravilhosas festas do casamento do princepe em 1491, sería com certeza o preconisador do talento de seu primo, que uma vez conhecido no paço foi intelligentemente aproveitado para tomar parte

na educação do Duque de Bêja. Para comprehendermos esta influencia do *ourives* Gil Vicente importa lembrar aqui as festas do casamento do princepe D. Affonso com a infanta D. Isabel, de Castella, para as quaes trabalharia fazendo as joias que a rainha tinha de offerecer e com que tambem tinha de paramentar-se. Gil Vicente apparece citado em dous documentos como *lavrante da rainha D. Leonor;* indubitavelmente que esta nomeação não foi feita depois que a rainha caíu em eterno luto pela morte desgraçada de seu filho em 1491, depois de oito mezes de casado e com dezaseis annos de edade! As festas do casamento do princepe é que fixaram o ourives no serviço exclusivo da rainha. Conta Ruy de Pina, relatando esses apparatosos festejos, como a direcção fôra confiada a D. Martinho de Castello Branco: «E para isto, tanto que El Rei foi por seus embaixadores certificado de que o dito casamento era feito, e do tempo que havia de ser consummado, logo ordenou de ter sempre em seus paços casa deputada, que se chamava das festas, de que deu principal cargo a D. Martinho de Castello Branco, védor da Fazenda, em quem havia tanta confiança, que assim nas cousas graves e de muita importancia, como nas semelhantes de festas e prazer, sempre seu siso, descriçam e saber foi dos reis a que serviu mui estimado.» [1] Por outro lado encontramos apontado nas noticias genealogicas que o ourives Gil Vi-

---

[1] *Chron. de D. João II,* p. 112.

cente trabalhára para D. Martinho de Castello Branco, e que seus filhos eram da mesma creação ou convivencia. [1] Os poetas que celebraram as festas do casamento do princepe D. Affonso, fallam das riquissimas joias que se fizeram; escreve Luiz Anriques:

> Animoso, muy humano
> princepe mas dadivoso
> y mas amado,
> Portugues y Castelhano,
> de la gran princesa esposo
> y namorado;
> A quien eycelentes bodas
> fyestas, justas tan gososas
> y crecidas,
> a las quales hyvan todas
> las jentes, tan deseosas
> de sus vidas.
>
> *Ricas ropas* y *collares,*
> *brocados, grandes baxillas*
> y *pedraria,*
> quanto goso en los loguares
> en las cidades y villas
> se hacia!

---

[1] Lê-se no estudo genealogico do visconde de Sanches de Baena, ácerca d'este Gil Vicente: Fabricou riquissimas baixellas para as principaes casas titulares do seu tempo, destacando-se entre todas a que foi executada para o 1.º Conde de Villa Nova de Portimão D. Martinho de Castello Branco, da qual não ha muitos annos, se admiravam algumas d'aquellas peças que escaparam á calamitosa devastação dos tempos, na opulenta casa dos Marquezes de Abrantes, herdeira da do mencionado Conde. E mais: Fr. Lucas de S. Joaquim Pinheiro, diz no seu Nobiliario que, Vicente Fernandes, filho de Gil Vicente, ourives, fòra da creação do primeiro Conde de Villa Nova. (*Op. cit.*, p. 6.)

Ora por nuestros pecados
y males tan merecidos
hallarés
grande luto en los poblados
y los llantos muy crecidos
oyrés.

(*Canc. geral.* t. II. p. 238.)

Na sua *Miscellanea* (fl. 153), especie de chronica metrificada, tambem escreve Garcia de Resende sobre estas sumptuosas festas, em que brilharam as riquezas da ourivesaria:

Vimos as festas reaes
que em Evora foram feitas,
nam se viram outras taes,
tam ricas, nem tam perfeitas,
nem gastos tam deseguaes.
Que multidão de *brocados*,
chaparias e *borlados*,
que Justas, *Mômos*, Torneos,
que touros, canas, que *arreos*,
que banquetes esmerados!

E que Sala de madeira
que ficará por memoria,
real em tanta maneira,
de perfeições tam inteira,
de tanta mundana gloria!
Touros inteiros assados,
náo, bateis apendoados,
por engenho n'ella entravam,
Entremezes, que espantavam
uns idos, outros entrados!

Que Rainha e gram Rei,
que Princepe singular,
princeza, damas sem par,
e dos nobres que direi!
de seu amor de gastar!

Das mercês que elrei fazia,
dos povos quanta alegria,
como tudo pereceu!
que triste morte morreu
o Princepe em um só dia!

Era de dezeseis annos
e casado de outo mezes!
perfecto antre os mundanos,
mui quisto dos Castelhanos,
descanso dos Portuguezes.
Uma triste terça feira,
correndo uma carreira
em um cavallo, cahiu;
nunca fallou, nem boliu,
e morreu d'esta maneira!

A emoção produzida pelo desastre da morte do princepe D. Affonso em 13 de Julho de 1491, foi tão profunda que chegou a reflectir-se nos cantos populares portuguezes, que ainda se cantam nos Açores e Brazil, e na propria tradição hespanhola. Todas as joias da noiva do princepe e da rainha D. Leonor, sua mãe, foram offerecidas ás imagens de muitas egrejas de Portugal, como se sabe pela noticia de algumas que se conservaram na sé de Viseu; esta calamidade influiu poderosamente no futuro artistico de Gil Vicente, ourives, porque no luto e desolação em que ficou a rainha D. Leonor ella nada tinha que dar a fazer ao seu *lavrante* a não ser algum relicario ou calyce para qualquer dedicação religiosa. Por outro lado, o ascenso do Duque de Beja, D. Manoel, irmão da rainha e primo de D. João II a successor do reino, obrigava a tratar desde logo da sua educação, e esta circumstancia deu logar a que Gil Vicente,

escholar e poeta, interrompesse o seu curso de Leis em 1492 para entrar no paço como *Mestre de Rhetorica do Duque de Beja.* Esta noticia apparece com frequencia na tradição dos genealogistas do seculo XVII. Assim se acharam os dois primos sob a influencia d'esse grande espirito a rainha D. Leonor, que não desamparou o *ourives* fazendo-o valer junto do novo monarcha seu irmão, e soube estimular o talento do *poeta* na fundação do Theatro nacional. Ruy de Pina descreve minuciosamente esse desastre occorrido outo mezes depois das extraordinarias festas do casamento do princepe D. Affonso: «Sobio logo a triste nova aa Raynha, primeiro, a qual acompanhada soomente do senhor D. Jorge, com muita torvaçam e desmayo fez tambem della sabedor a Princeza; e ambas feridas de mortal door, com grande desacordo e sem o resguardo que a suas reaes pessoas se devia, soos commetteram o caminho do Tejo, a que acabaram de chegar em mulas alheas, que no caminho toparam. E assim chegaram onde jazia o Princepe, que por doces e amorosas palavras de hũa e da outra, logo nem depois nem fez de si algũ sentimento, estando em todo quasi amortecido. — E assy esperando que os vidaaes spritos retornassem ao Princepe, esteveram aquella nocte em hũ muy triste silencio, em que nem houve sono, nem fome, nem outras fallas se nam de continuos sospiros mortaes.» O espectaculo do sentimento publico é tambem apontado em Ruy de Pina: «todalas Ordens e Clerezia, e com Cruzes e Reliquias se fez de nocte hũa muy solepne e devota procissão em que *todos des-*

calsos e muitos nus com piedosas lagrimas, andaram por todalas igrejas e mosteiros da villa (sc. Santarem) em que cotinuada e devotamente com os giolhos em terra, e com vozes que rompiam o céo, deziam braadando: Senhor Deus, misericordia! E aa Ladainha que chorando cantavam, e per elle se dizia com lagrimas e saluços, respondiam todos os homées e molheres, velhos e moças e mininos...»

Ao fim de nove horas, no estado comatoso em que estava o princepe, entrou na agonia; chamaram então o rei, a rainha e a princeza para se despedirem: «Tomou El Rey a rainha pela mão, e dando-lhe a triste e desaventurada embaixada, se foram onde em hũa cama baixa o Princepe jazia, acompanhado da Princeza, que mui espertados os sentidos e muito mais do verdadeiro amor que lhe tinha, nem afastando nunca d'elle os olhos sempre o acompanhou. E postos El Rey e a rainha em giolhos, e cada hũ de sua parte, com grande angustia de tão mortal despedida, lhe tomaram e apertaram comsigo mesmo os braços já de todo cahidos; e El Rey depois de o beijar na face, lhe deu tambem a beijar sua mão direita, com que pera sempre lhe lançou sua benção... e a Rainha depois de tambem lhe dar a sua, *com muita door e amor lhe descobriu os peitos, e sobre o coração, que já bem nom pulsara*, sem se saber nem poder despedir, *o beijou muitas vezes;* e assi ambos alevantaram a Princeza...» Faz lembrar a sublime scena da epopêa do *Ramáyana*, quando a mãe cega é levada ao pé do filho morto e se despede d'elle lambendo-lhe a cara; e como Dhaçárata se recordára do assassinato

do joven eremita, que commettera, tambem D. João II se recordaria de que ás suas mãos matou seu primo assim moço, o Duque de Viseu! Os chronistas chegam a ser eloquentes ao narrarem o desastre; a poesia do povo deu-lhe um vivissimo relêvo que ainda subsiste na tradição dos Archipelagos da Madeira, dos Açores, e no Brazil. No Ms. 12.744 (fl. III, XX, XXV, *v.*) da Bibliotheca nacional de Paris, encontrou-se uma antiquissima Endecha á morte do princepe D. Affonso, que é como o typo dos romances populares sobre o mesmo caso:

Ay, ay, ay, ay! Que fuertes penas!
Ay, ay, ay, ay! Que fuerte mal!

Hablando estava la Reyna
En su palacio real,
Con la infante de Castilla
Princeza de Portugal.

Ay, ay...

Ali vino um caballero
Con grandes lloros llorar:
—Nuevas os traigo, señoras,
Dolorosas de contar.

Ay, ay...

Ay! no son de reino extraño,
De aqui son, de Portugal!
Vuestro princepe, señora,
Vuestro princepe real...

Ay, ay...

Es cahido de un cavallo
Y l'alma quiere a Dios dar!
Si lo quereis de ver vivo
No quered vos tardar.

Ay, ay...

Ali estava el Rey su padre,
Que quiere desesperare;
Lloran todas las mugeres
Casadas e por casar.

Ay, ay, ay, ay! Que fuertes penas!
Ay, ay, ay, ay! Que fuerte mal! [1]

A tristeza d'este fatal acontecimento que lançára outra vez em uma incerteza terrivel a politica portugueza na sua relação com a tendencia de unificação de Castella, actuou de uma fórma deploravel na cultura humanistica iniciada por D. João II, que mandava jovens fidalgos seguir os estudos na Italia. A' situação em que ficou a côrte, e á subsequente morte de D. João II passados quatro annos, depois da perda do seu unico filho, é que se deve a demora da manifestação do genio dramatico de Gil Vicente, sendo tão abun-

---

[1] Publicado por Mr. Gaston Paris, na *Romania*, vol. I, p. 373. Os cantos populares portuguezes sobre este assumpto encontram-se nos *Cantos populares do Archipelago Açoriano*, p. 328 e 330; no *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, p. 249 e 251; nos *Cantos populares do Brazil*, t. I, p. 20, e t. II, p. 170; na *Hist. do Theatro portuguez*, t. I, p. 172, uma outra versão não incorporada.

dantes os germens tradicionaes e populares para a creação do Theatro nacional. Ruy de Pina descrevendo a morte do mallogrado principe, falla da situação em que repentinamente se achou D. Manoel: «o Duque de Beja, de Tomar onde estava, acodiu ali com tanta pressa como tristeza; e de muito lhe doer sua morte nom era sem causa; porque ambos de mininos em muito amor e concordia foram juntamente creados, tratados e servidos como irmãos. No que mui claro pareceo, que *com quanto na morte do Principe o Duque ficara soo e legitimo herdeiro da Casa real de Portugal*, com esperança de soceder tantos Regnos e Senhorios, porém sua muy agradecida, leal e humana condiçam era tal, que a gloria de tamanha e tam certa socessam, aquella hora lhe nom temperava a pena da soidosa privaçam d'hũ tam excellente princepe e tam amado sobrinho.» Depois que D. João II assassinára D. Diogo, Duque de Viseu, em Setubal, passou os bens do ducado para o irmão D. Manoel, e deu-lhe o titulo de Duque de Beja; este vivera até esse tempo uma vida muito descuidada, em Alcochete, começando a frequentar a côrte e a dormir em signal de intimidade com o rei seu primo. Por occasião da morte do princepe D. Affonso a rainha D. Leonor impôz ao marido a successão do reino no Duque de Beja, irmão d'ella, contra o intuito do monarcha, que desejava que lhe succedesse no throno seu filho bastardo D. Jorge de Lencastre. Desde que a rainha, com o seu alto senso moral influiu em que o Duque de Beja fosse considerado como successor da corôa, tratou de lhe dar uma edu-

cação condigna da alta situação que o joven D. Manoel teria de desempenhar. Cataldo Siculo fôra chamado da Italia para dirigir a educação de D. Jorge, e de D. Manoel, Duque de Beja. Pensava-se no desenvolvimento intellectual da mocidade aristocratica, e nas Côrtes de Vianna representára-se a D. João II, para: «Que apprendam *Grammatica* e jogos de espada de ambas as mãos, dansar e balhar, e todas outras boas manhas e costumes que tiram os moços dos vicios e os chegam a virtudes.» E' assim que vêmos D. João II interessar-se pela educação dos filhos do Chanceller João Teixeira junto do grande humanista Angelo Poliziano. De Italia viera Cataldo Parisio Siculo, que fôra mestre de Grammatica do celebre Joviano Pontano, que o satyrisou nos seus versos; [1] juntamente com o Duque de Beja frequentavam varios moços fidalgos, que á sua custa fizeram imprimir por Valentim Fernandes as *Cataldi Siculi Epistolae*, em 1500. O celebre humanista Rafaello Regio, em uma polemica dedicada a Ermoláo Barbaro, conta que em 1482 concorrera a uma cathedra de Rhetorica na Universidade de Padua, que era então regida por um certo Cataldo Siculo com o ordenado de 200 florins, e que fôra posta de novo á votação dos estudantes, que lh'a conferiram, por considerarem Cataldo pouco competente. [2]

---

[1] Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, t. VI, p. 950.

[2] *Ibidem*, p. 1050.

D'este humanista italiano escreve Tiraboschi: «Este Cataldo Siciliano de quem falla com tanto desprezo Regio, deve ser o Cataldo Parisio, siciliano, em louvor do qual ha um epigramma de Henrique Caiado, portuguez, que estava então em Italia, e que confessa tel-o tido por seu primeiro mestre.» [1] Com este mestre italiano foi chamado Gil Vicente para «*mestre de Rhetorica do Duque de Beja*»; com este titulo apparece mencionado nos Nobiliarios manuscriptos de Cabedo de Vasconcellos, [2] e Frei João da Conceição Vianna, Feo Castello Branco, e Pina Loureiro.

O visconde de Juromenha, ao qual segundo se affirma fôra confiado o testamento de

---

[1] Tiraboschi transcreve os seguintes versos do *Epigramma* (liv. II.):

Formasti ingenium primus, primusque per altos
 Duxisti lucus per antra Pieridum.
A te principium Musae; tibi nostra Thalia
 Supplicat, et se vult te genitore satam.

[2] Camillo Castello Branco aproveitou-se d'este Nobiliario de Cabedo sem o discutir nas suas incongruencias; transcreve apenas este juizo de D. Antonio Caetano de Sousa: «José de Cabedo de Vasconcellos, filho de Jorge Cabedo de Vasconcellos e de D. Anna de Castello Branco, natural de Setubal, ao qual em 17 de Março de 1645 se lhe passou alvará de moço fidalgo, foi juiz da Tabola d'aquella villa, da familia do seu appellido. Escreveu um Nobiliario em cinco volumes que ficou a seu filho Jorge Cabedo... os seus livros são estimaveis e entram no numero dos exactos e de reputação, os quaes eu vi.» (*Apparato á Historia geneal.*, p. CXXX.)

Gil Vicente pelos seus descendentes de Torres Vedras, chegou a preparar um estudo, do qual se lia no *Diario de Noticias*, em 1874: «O sr. Visconde de Juromenha trata de concluir uma memoria para provar que Gil Vicente *era mestre de Rhetorica*, e que a Custodia dos Jeronymos foi feita por outro Gil Vicente, ourives.» Esta redacção é vaga, porque leva a suppôr, que era mestre publico de rhetorica, quando o era exclusivamente do *Duque de Beja*, isto é, até ao anno de 1495, em que D. Manoel foi acclamado rei. Foi n'esta situação especial, que Gil Vicente teve entrada junto da rainha D. Leonor, que reconheceu o seu talento excepcional e o provocou á creação das primeiras obras dramaticas; e como mestre de D. Manoel, quando era já educado na esperança do ascenso ao throno, é que Gil Vicente conservou a sympathia e confiança do novo monarcha, de quem recebera o fôro de fidalguia. Camillo Castello Branco, expondo o que encontrou nos seus linhagistas, pede desculpa aos seus leitores: «pela estranheza das noticias a respeito de Gil Vicente:

«Quer interrompesse, quer continuasse a carreira juridica, Gil Vicente foi honrado com a missão de *ensinar Rhetorica ao duque de Beja D. Manoel*, que succedeu no throno por morte de D. João II.—Emfim, tinha sido educado, no dizer do Bispo de Silves (J. Osorio, *De rebus Emanuelis*) *como quem não fôra creado na esperança de subir ao throno.* Apprendera humanidades com D. Francisco Fernandes, bispo d'annel de Evora, e não era hospede na astronomia em que o leccionara

o seu astronomo Diogo Mendes.[1] Em 1499 era D. Francisco Fernandes, bispo de Fez, reitor da Universidade de Lisboa, da mesma epoca em que Gil Vicente andára no Estudo Geral. Ácerca d'esse outro mestre, Diogo Mendes Visinho, falla Ribeiro dos Santos dando-o como «natural da Covilhã, de alcunha o Coxo, por que o era de aleijão; foi um mathematico de credito não vulgar n'aquelle seculo, e havido por grande astrologo, a quem o senhor rei D. Manoel consultava muito...»[2] A cultura litteraria de Gil Vicente reconhece-se nas relações com os homens cultos que floresceram no novo reinado, D. Francisco de Mello, Thomaz de Torres, Mestre Filippe, e como apoda o summulista castelhano Filippe Guilhem, que se dizia ter achado a *Arte de Leste a Oeste*. E se nos não bastassem os factos consignados nas fontes apontadas, a auctoridade philologica de Gil Vicente, na grande crise da mudança da Arte de Pastrana para a de Nebrixa, que se operou no fim do seculo XV para XVI, apparece reconhecida pelos dois grammaticos Fernão de Oliveira e João de Barros, como adiante veremos. A Rhetorica estava no seu esplendor no seculo XV; basta vêr essas amplificações de estylo adoptadas em Portugal por Azurara, e em Hespanha no modo como Ordoñes de Montalbo transformou em prosa emphatica o texto ingenuo do antigo *Amadiz de Gaula* em portuguez. A Renas-

---

[1] *Historia e Sentimentalismo*, I, p. 9.

[2] *Memorias de Litterat.*, t. VIII, p. 176.

cença apparecia iniciada pela Italia sob este aspecto litterario; Gil Vicente, pelo seu genio poetico escapou ao pedantismo dos Grammaticos e ás banalidades retumbantes dos Rhetoricos. Os humanistas portuguezes, como Garcia de Resende que o conheceu desde a côrte de D. João II, nunca lhe perdoaram a espontaneidade natural e a sua sympathia pela Edade média. A educação do Duque de Beja esteve longo tempo descurada; o interesse que elle mais tarde revelou pelas letras, e tratando de renovar os Estudos da Universidade de Lisboa, bem está revelando que recebeu essa luz ao impulso de um espirito genial. A sympathia com que a excelsa soberana protege Gil Vicente na sua obra, resultaria da saudavel influencia que exercera no desenvolvimento intellectual de seu irmão.

Sob a dolorosa anciedade em que ficou D. João II pela morte de seu filho unico D. Affonso, foi elle em 1493 passar trez mezes successivos em Torres Vedras, tendo no anno anterior passado algum tempo encerrado em penitencia com a rainha no Convento do Varatojo. [1] Não foi esse facto indifferente para a vida de Gil Vicente; esta região de Torres Vedras o encantou, sobretudo no reguengo de Matacães, onde encontrou os penedos pelas encostas e montes que lhe representavam o seu querido Minho. A Torres Vedras tornou D. Manoel em 1496, aonde se demorou tambem trez mezes, e ahi radicou

[1] Madureira Torres, *Descripção historica e economica da villa de Torres Vedras*, p. 27. (Na *Hist. e Mem.* da Academia, t. VI, P. I, p. 19.)

Gil Vicente a sympathia pela terra, em que a magnanimidade régia o ia tornar proprietario. [1] Torna-se explicavel que em qualquer das festas pelos seus casamentos, o rei D. Manoel agraciasse Gil Vicente com uma doação rendosa. O senhorio de Torres Vedras pertencia á princeza viuva de D. Affonso, [2] a qual em 1498 veiu a casar com o rei D. Manoel; não será mais longe do que esta data a doação feita a Gil da Quinta do *Mosteiro*, na freguezia então reguengo de Matacães, comarca de Torres Vedras, pois que no *Auto pastoril castellano*, representado na côrte de D. Manoel em 1502, falla com o nome de Gil *Terron*, e da sua predilecção pela vida do campo:

Bras: Di, Gil *Terron*, tu qué has,
Que siempre andas apartado?
. . . .
Gil: Solo quiero canticar,
Repastando mis cabritas
Por estas sierras benditas;
No me acuerdo del lugar.

(*Obr.*, I. 8.)

---

[1] Escreve Madureira Torres, na citada *Memoria*: «Passados poucos mais de trez annos (1496) foram ainda estes muros testemunhas de outra semelhante alternativa, quando o sr. Rei D. Manoel fez dentro d'ella (villa de Torres Vedras) celebrar um solemne saimento pelo rei seu antecessor a que assistiu acompanhado dos mais dos Prelados e Senhores do Reino, havendo pouco antes recebido a Embaixada que lhe dirigiu o Senado de Veneza a felicital-o pela sua exaltação ao throno. Succedeu isto no anno de 1496, em que consta authenticamente ter-se aqui demorado pelo menos seis mezes, de Agosto, Setembro e Outubro; mas não foi esta a ultima vez... pois apparecem alguns diplomas d'aqui datados em 1498 e 1518.» *Ibid.*, p. 27.

[2] *Mem. cit.*, p. 33.

Como terra realenga D. Manoel pôde doar a Gil Vicente todo aquelle terreno lavradio e floresta que constituia o logar chamado do *Mosteiro*, em que o poeta fundou a quinta, que até ao fim do seculo XVII se conservou na sua familia. [1] Todo o empenho que o rei D. Manoel tivesse de agraciar o seu mestre de Rhetorica, por certo se achou embaraçado pela situação instavel do seu reinado, emquanto não realisasse o plano do casamento com a viuva do princepe D. Affonso; e ao mesmo tempo pelos preparativos da expedição naval que em 8 de julho partia sob o commando de Vasco da Gama (companheiro da mocidade de D. Manoel) para a empreza da descoberta do caminho maritimo da India.

e) Na côrte de D. Manoel

(1496 a 1521)

Não era preciso recorrer ao *veneno* para matar D. João II, conforme a suspeita a que deu corpo o chronista Ruy de Pina; bastava a commoção moral pela morte de seu filho unico para o levar em pouco tempo á anasarca geral que o victimou. Lê-se no chronista: Depois do falecimento do princepe, el-rei ou por sobeja tristeza e uma tal dor, que n'elle

---

[1] Os documentos d'esta continuidade foram publicados pelo snr. visconde de Sanches de Baena, no seu livro genealogico *Gil Vicente*, obtidos do archivo do ultimo representante do poeta Henrique Feijó Barreto.

padeceu, como é mais de crêr, *ou por peçonha que lhe deram*, como alguns sem muita certidão suspeitaram, nunca foi em disposição de perfeita saude.» (p. 172.) E em outra passagem: «d'ahi a poucos dias da morte do principe, El Rei tornou a adoecer do mal de que ao diante morreu, e *houve suspeita que fôra de peçonha*, ficou uma geral presumpção...» (p. 128.) Começava então o processo italiano da politica por eliminação; no poema de Fray Francisco de Avila, *La Vida y la Muerte*, allude-se ás luctas de D. João II com a nobreza e parece pender para a mesma suspeita:

> Ciertos grandes portuguezes
> Que andaban en zancadillas,
> Tovieron flacos pavezes
> A' mis toques y cosquillas.
> Y cayeron de costillas
> *Muertos por mano real*
> *Y el qui sacó del puñal*
> *Tambien vino á mis rodillas.* [1]

Da situação extraordinaria em que D. Manoel, o despreoccupado Duque de Beja, é levado ao throno, resultam todos os caracteres do seu reinado, entregando-se a uma pompa desvairada de um rei de aventura, e desprezando systematicamente todas as grandes figuras e individualidades importantes em quem

[1] Ed. de Solamanca, de 1508.

confiara D. João II. Parece que o terrivel monarcha previra tudo, quando em uma clausula do seu testamento, dizia a seu primo e cunhado D. Manoel: «Que lhe encommendava por justos respeitos, que todos aquelles que contra elle foram tredores e desleaes, que andavam fóra d'estes Regnos, nem a elles nem a seus filhos recolhesse n'elles, e que encommendava a todolos de seu conselho e do dito duque seu primo, que sempre lhe lembrassem que devia isto muito fazer.» D. Manoel começou por uma amnistia, que se tornava uma pacificação necessaria; era humano, mas as preferencias pelos antigos conspiradores não obedeciam a um sentimento puro. No Nobiliario de D. Antonio de Lima vem este retrato de D. Manoel com traços de uma mão contemporanea: «foi o derradeiro filho do infante D. Fernando. Em sua mocidade não teve nenhuma fazenda nem terra de que se chamasse senhor; e assim se chamou o Senhor D. Manoel. E com este titulo esteve em Castella no tempo das *Terçarias*, e tornado a Portugal el Rey seu primo lhe deu por Empreza hũa *Esphera*, que parece que foy certo prognostico do muito que depois alcançou; quando el rei D. João matou a punhaladas em Setubal o Duque de Viseu D. Dioguo, seu irmão, o mandou chamar e lhe deu toda a fazenda que por elle vagava e o Mestrado de Christo, mudando-lhe o titulo de Viseu em *Duque de Beja*, e assim ficou sustentando em Portugal honrada casa, sendo muito bem tratado e estimado de El Rey seu primo, até que morreu o princepe D. Affonso, por que d'ali por diante entrou logo em móres esperanças

por ser o unico herdeiro d'este reino... [1]
A vida mesquinha que o novo rei passára emquanto foi o *Senhor Dom Manoel*, explica-nos o exagerado fausto com que se tratava depois, vestindo quasi todos os dias um fato novo, banqueteando-se ao som de musicas em publico, fazendo-se preceder por um cortejo de elephantes e um numeroso corpo de ginetes pelas ruas de Lisboa, mandando embaixadas e presentes dispendiosissimos ao papa e á Capella do Tosão de Ouro, espalhando dinheiro para a Cruzada, enriquecendo as alfaias de quasi todas as egrejas do reino, e ordenando construcções architectonicas de um gothico deslocado, e fundações piedosas como a grandiosa lampada que sustentava como morgado na egreja de S. Thiago de Compostella. O novo monarcha, pelo instincto sensual e pela edade de pouco mais de vinte e seis annos em que o seu temperamento impetuoso era estimulado pelas grandezas imprevistas a que fôra levado, começaria logo o seu reinado pelo desvairamento, se não tivesse ao lado o bom conselho da rainha D. Leonor, sua irmã, que lhe preparára a successão da realeza. Na historia de Portugal é a rainha D. Leonor uma das mais luminosas figuras, pela intervenção affectiva com que iniciou instituições que actuaram da fórma a mais profunda na civilisação do seculo XVI: devemos-lhe as Misericordias, a Imprensa e o Theatro nacional. Considerando que á

[1] Ms. n.º 415, fl. 93 (da Coll. Pombalina.)

mesma altura se depara no fim do seculo XV com a intelligente rainha Isabel de Castella, a cuja intervenção sympathica deveu Colombo poder realisar a sua empreza da descoberta da America, formulámos este principio que é a synthese da missão historica d'estas duas rainhas: «A' intervenção d'este elemento *sentimental* no grande conflicto social e mental da crise europèa é que se deve a descoberta que deu á civilisação moderna a sua fórma e destino definitivo. A longa crise de dissolução catholico-feudal, que se torna systematica no seculo XV, manifesta-se sempre violenta, por que já emquanto á dictadura monarchica, já emquanto ás dissidencias doutrinarias, faltava a necessaria ponderação do elemento *affectivo*. Quando elle apparece dirigindo a acção ou a especulação, é sempre grande e sublime, como acontece com a rainha Isabel dando apoio a Colombo para descobrir a America, ou com a rainha D. Leonor, mulher de D. João II, implantando em Portugal as Misericordias, a Imprensa e o Theatro nacional.» [1]

Tambem pelo lado affectivo tentou-se restabelecer a concordia realisada pelo casamento do princepe D. Affonso e D. Isabel filha dos reis de Castella e Aragão; pelo desastre de 13 de Julho de 1491 tudo ficára destruido; um affectuoso conselho levou D. Manoel a solicitar a mão da princeza viuva. D. Isabel abalada pela catastrophe que a ferira ao fim de oito mezes de casada, cahiu em um exagero de fanatismo religioso, e recusava-se a deixar

[1] *Centenario da descoberta da America*, p. 15.

a viuvez. Os paes impuzeram-lhe a sua vontade, e ella exigiu em compensação da parte do novo esposo um decreto de expulsão dos Judeus de Portugal. Em Setembro de 1497 celebraram-se os desposarios em Valencia de Alcantara; D. Manoel partiu de Castello de Vide para aquella cidade, demorando-se o casamento até ao 1.º de Outubro, por que se achava mortalmente doente em Salamanca o princepe D. João, herdeiro do throno hespanhol. [1] Não se fizeram festas por este casamento, e tendo-se publicado a noticia no regresso de D. Manoel a Portugal, tambem na còrte portugueza se conservou o rigoroso lucto por aquelle acontecimento que ferira a dynastia dos reis catholicos. Apontamos estes factos para evidenciar por que é que se não revelou o genio dramatico de Gil Vicente nos primeiros annos do reinado de D. Manoel.

Parece que os acontecimentos conspiravam para tornarem o *Senhor D. Manoel* verdadeiramente Venturoso; o filho do princepe D. João nasceu morto, ficando por esse facto

[1] Em 4 de Outubro de 1497 morreu este princepe, do qual escreve Fray Francisco d'Avila, no poema *La Vida y la Muerte:*

.... don Juan
Princepe muy prosperado,
Yo le di mortal afan
Mancebo recien casado.
Despues de muy festejado
Arrojele mi palanca,
Y dejèle en Salamanca
Con tristes prantos finado.

herdeira do throno de Castella e Aragão a rainha portugueza D. Isabel. Os monarchas portuguezes tinham de ser jurados herdeiros d'aquelle throno; D. Manoel convocou côrtes em Lisboa, que funccionaram de 11 de Fevereiro a 14 de Março de 1498, em que se tratou da união das duas corôas, e em 29 d'este mez partiram D. Manoel e sua esposa, seguindo por Elvas, Badajoz, até Toledo, onde foram nas côrtes ahi reunidas jurados reis de Castella. Partiram depois para Aragão, e em Saragoça onde se levantaram duvidas, teve D. Isabel o parto em 4 de Agosto de 1498, do qual morreu, deixando uma criança pouco viavel que se chamou o principe D. Miguel da Paz. N'esta vertigem de venturas e catastrophes, capaz de dar volta á mais bem organisada cabeça, o rei D. Manoel deixou Saragoça em 8 de Setembro, e entrava em Lisboa desalentado em 9 de Outubro, recebendo tempo depois, em 20 de Junho de 1500, a calamitosa noticia de que o principe D. Miguel da Paz succumbira. D'esta decepção falla Fray Francisco d'Avila no poema *La Vida y la Muerte:*

El santo niño Miguel
Principe d'estes reinados,
En bebiendo de mi hiel
No gustó los principados;
Ni gostó de los ditados
Sa madre, reyna, princeza,
Que yo le dí por empreza
Mis males acelerados.

Assim se evaporavam os sonhos da unificação das trez corôas, primeiro passo para esse ideal da unificação iberica, a que se ar-

rojou Carlos V, e que chegou a realisar Filippe II. E como este ideal fôra entrevisto por Fernando e Isabel, elles mesmos foram os primeiros a propòrem a D. Manoel o casamento com uma outra sua filha a infanta D. Maria. Realisou-se o casamento por procuração, partindo a rainha D. Maria de Granada no principio de Outubro; e sendo recebida em Moura pela principal fidalguia, em 30 d'esse mesmo mez D. Manoel a encontrava em Alcacer do Sal onde receberam a benção esponsalicia.

Depois de tantas decepções, não se podiam celebrar festas pomposas, que seriam como uma provocação ao destino. Só depois que a rainha D. Maria teve o seu primeiro parto, a 6 de Junho de 1502, em que nasceu o princepe D. João (III) é que a côrte se rejubilou, e se deram as condições para se revelar o genio dramatico de Gil Vicente, que foi recitar o seu *Monologo do Vaqueiro*, como saudação á rainha.

Quando se soube que a rainha D. Maria estava com as dôres do parto, o povo exaltado pela clerezia e pela nobreza, foi em procissão á egreja de S. Domingos pedir misericordia á capella de Jesus, em uma commoção geral. Logo ás duas horas da noite se soube do nascimento do princepe, e, como diz Frei Luiz de Sousa: «a cidade e o reino todo trocou a tristeza em alvoroço e contentamento; os receios em festas, que se affirma foram as maiores e mais custosas que em muito tempo se não tinham visto em nascimento de princepe, competindo entre si todos os estados de gente, a quem daria maiores signaes de que

cada um estimava aquelle bem. [1] Foi n'este enthusiasmo que D. Manoel consentiu que o seu antigo mestre de Rhetorica viesse saudar a rainha com uma especie de *Mômo*, como se usava na côrte de D. João II. Dois dias depois do parto, em uma noite de quarta feira, 8 de Junho de 1502, foi Gil Vicente aos paços do Castello, e admittido com outros fidalgos a cumprimentar a rainha D. Maria, ahi recitou com surpreza e encanto de todos o monologo tambem conhecido pelo nome de *Visitação*. Gil Vicente escreveu-o em castelhano para ser entendido pela joven rainha, e mesmo, como relata Damião de Góes, Dom Manoel dava uma singular preferencia aos chocarreiros castelhanos na sua côrte, e esta paixão pela lingua castelhana era tanta que Jorge Ferreira de Vasconcellos se queixava de que não havia quem perdoasse a uma trova portugueza. A côrte de D. Manoel estava precipitada no golfão do deslumbramento; iam começar as festas apparatosas. Gil Vicente, quando, já na velhice colleccionou a sua obra de trinta e seis annos, pôz á frente esta composição que foi o nucleo da sua evolução dramatica e cercou-a de todos os noticiosos esclarecimentos, que nos fazem por assim dizer, assistir á iniciação do Theatro portuguez.

Póde-se pois consignar que a primeira peça dramatica com fórma litteraria representada em Portugal, foi em uma quarta feira, 8 de Junho de 1502, tendo por scenario os pa-

---

[1] *Annaes de D. João III*. p. 2.

ços do Castello, no aposento da rainha D. Maria, que havia dous dias dera á luz o princepe que veiu a ser o rei D. João III. Estavam reunidos junto ao leito da rainha, D. Manoel, sua irmã a duqueza de Bragança D. Isabel e sua mãe D. Beatriz, a *rainha velha* (titulo honorifico, por ser mãe do monarcha.) Estes factos particularissimos estão inclusos no pequeno preambulo posto por Gil Vicente no começo do seu monologo: «*Porquanto a obra de devação seguinte procedeu de hũa visitação, que o autor fez ao parto da muito esclarecida Rainha Dona Maria, e nascimento do muito alto e excellente Princepe Dom João, o terceiro em Portugal d'este nome; se põe aqui primeiramente a dita Visitação por ser a primeira coisa que o autor fez e que em Portugal se representou; estando o muito poderoso Rei Dom Manoel e a rainha D. Beatriz sua mãe, e a senhora Duqueza de Bragança, sua filha, na segunda noite do nascimento do dito Senhor. E estando esta companhia assim junta, entrou um vaqueiro, dizendo,* etc. Segue-se o monologo, que analysaremos adiante. O facto de Gil Vicente entrar na camara da rainha D. Maria indica-nos as relações antigas e intimas com a familia do monarcha, especialmente a *Rainha velha*, agora assim chamada depois que seu filho o *Duque de Beja* estava rei de Portugal. [1] A fórma e

[1] Depois da rubrica inicial do monologo da *Visitação* em que se cita a *Rainha D. Beatriz sua mãe*, no *Auto da Sibilla Cassandra*, torna-se a repetir o nome de D. Beatriz. Nos nossos primeiros estudos entendiamos que a *Rainha velha* era D. Leonor, viuva de Dom João II.

ideia do monologo é a das *Lôas* e *Villancicos* ou *Lapinhas*, dos presepios do Natal: não escapou esta analogia á viuva do infante D. Fernando, D. Beatriz ou a *Rainha velha*, a qual pediu ao antigo mestre de seu filho que na Vespera de Natal d'esse mesmo anno de 1502 lhe recitasse o monologo ao nascimento do Redemptor. Gil Vicente conta isto na rubrica final: «*Entraram certas figuras de pastores e offereceram ao Princepe os ditos presentes.*[1] *E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a* Rainha velha *d'esta representação, que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse ás matinas do Natal, endereçado ao nascimento do Redemptor; e por que a substancia era mui desviada, em logar d'isto fez a seguinte obra* (sc. *Auto Pastoril.*)» Depois de representado o *Auto pastoril castellano*, escreve ainda Gil Vicente: «*A dita* Senhora Rainha, *satisfeita d'esta pobre cousa, pediu ao autor que para dia de Reis logo seguinte lhe fizesse outra obra. E fez a seguinte* (sc. *Auto dos Reis Magos.*)»

Naturalmente se iam definindo os typos populares do Theatro hieratico; depois das *Lapinhas* as *Reisadas*. Seguiam-se-lhes os *Mysterios*; assim em 1503 sobre o mysterio da Encarnação escreveu Gil Vicente a *Sibilla*

[1] Por esta mesma rubrica nota-se que entraram na camara da rainha varios fidalgos:

> Quedaran me alli detrás
> Unos *trinta companeros*...

Cassandra, da qual diz na sua rubrica inicial: «*A obra seguinte foi representada á dita Senhora (a Rainha D. Beatriz) no mosteiro de Enxobregas nas matinas do Natal.*» A mãe do rei D. Manoel bem conhecia a cultura litteraria do mestre do Duque de Beja, para lhe pedir estas manifestações poeticas quasi improvisadas. No fim do *Auto dos Reis Magos*, declara Gil Vicente: «*E acaba em breve, porque não houve espaço para mais.*»

Apoz este anno de 1502 em que Gil Vicente inicia a creação do Theatro portuguez, seu primo Gil Vicente, *ourives* da rainha D. Leonor, recebe o ouro das primeiras párias de Quilôa, de que o rei D. Manoel manda fazer a bella Custodia, com que commemora religiosamente os seus triumphos. Temos aqui o encontro d'estas duas altas individualidades artisticas, que são as maiores glorias do seculo XVI em Portugal. As sumptuosidades pharaonicas do rei D. Manoel, os seus presentes riquissimos de joias ao papa e aos templos mais venerados, davam tambem ensejo para que Gil Vicente ourives expandisse o seu maravilhoso genio creador. Estas duas individualidades confundem-se por vezes nos documentos historicos; o *poeta* Gil Vicente falla da Ourivesaria nos seus Autos como se conhecesse technicamente aquella arte; o ourives e mestre da balança Gil Vicente é tambem apontado em um documento official como *trovador*. A separação entre as duas individualidades faz-se pela enumeração dos filhos de cada qual, e pelos enlaces matrimoniaes que alguns d'elles entre si realisaram. É natural que o *poeta*, como filho do ourives

Martim Vicente, demorando-se por vezes na officina do pae assistisse a todos os processos technicos da Ourivesaria; tambem nada impossibilitava o ourives Gil Vicente de metrificar em *trovas*, quando vêmos figurar no *Cancioneiro* de Resende o ourives Diogo Fernandes, seu contemporaneo.

Na Tragicomedia das *Côrtes de Jupiter*, cita o poeta Gil Vicente a Diogo Fernandes, e ahi descreve o andor de ouro em que deve ir o infante D. Luiz acompanhando sua irmã:

> O Princepe nosso senhor
> Irá em quatro rocins
> Marinhos, em *um andor*
> *Do ouro melhor que for*
> Em toda a terra dos Chins:
> E *um sobrecéo* por cima
> *D'esmeraldas e rubis*
> *Lavrado d'obra de lima*,
> Que não possam dar estima
> A lavores tão subtis.

(*Obras*, t. II, p. 405.)

Na farça dos *Almocreves* é caracteristica a scena em que o ourives pede ao fidalgo o pagamento de certas obras que lhe fizera; parece uma situação bem sua conhecida:

> *Pagem:* Senhor, o *Ourives* s'he alli.
> *Fidalgo:* Entre. Quererá dinheiro.
> Venhaes embora, cavalleiro;
> Cobri a cabeça, cobri.
> Tendes grande amigo em mi,
> E mais vosso pregoeiro.
> Gabei-vos hontem a El rei
> Quanto se póde gabar,
> E sei que vos ha de occupar;
> E eu vos ajudarei
> Cada vez que m'hi achar.

Por que ás vezes estas ajudas
São melhores que cristeis,
Porque, só a fama que haveis
E outras cousas meudas
O que valem já sabeis.

Ourives: Senhor, eu o servirei
E não quero outro senhor.

Fidalgo: Sabeis que tendes melhor?
(Eu o dixe logo a El Rei,
E faz em vosso louvor.)
Não vos dá mais que vos paguem,
Que vos deixem de pagar,
Nunca vi tal esperar
Nunca vi tal avantagem
Nem tal modo de agradar.

Ourives: Nossa conta é tão pequena,
E ha tanto que é devida,
Que morre de promettida,
E peço-a já com tanta pena
Que depenno a minha vida.

Fidalgo: Ora olhae esse fallar,
Como vae bem martellado!
Folgo não vos ter pagado,
Para vos ouvir martellar
Martelladas de avisado.

Ourives: Senhor, beijo-vol-as mãos,
Mas o meu queria eu na mão.

Fidalgo: Tambem isso é cortezão:
Senhor beijo-vol-as mãos,
O meu queria eu na mão.
Que *bastiães* tão louçãos!
Quanto pesava o saleiro?

Ourives: Dous marcos bem, ouro e fio.

Fidalgo: Essa é a prata; e o feitio?

Ourives: Assás de pouco dinheiro.

Fidalgo: Que val com feitio e prata?

Ourives: Justos nove mil reaes.
E não posso esperar mais
Que o vosso esperar me mata.

Fidalgo: Rijamente me apertaes
E fazeis-me mentiroso,
Qu'eu gabei-vos d'outro geito;
E s'eu tornar ao defeito,
Não será proveito vosso,

Ourives: Assi que o meu saleiro peito?

Fidalgo: Elle é dos mais máos saleiros
Que em minha vida comprei.
Ourives: Ainda o eu tomarei
A cabo de trez janeiros
Que ha que vol-o eu fiei.
Fidalgo: J'agora não é resão;
Eu não quero que vós percaes.
Ourives: Pois porque me não pagaes?
Que eu mesmo comprei carvão
Com que me encarvoiçaes.
Fidalgo: Moço, vae-me ver o que faz El Rei,
Se parecem Damas lá;
Este dia não se vá
Em pagarás, não pagarei.
E vós tornae outro dia cá.
Se não achardes a mi,
Fallae com o meu Camareiro,
Porque elle tem o dinheiro,
Que cada anno vem aqui
Da renda do meu celleiro;
E d'elle recebereis
O mais certo pagamento.
Ourives: E pagaes-me ahi c'o vento
Ou com as outras merçês?
Fidalgo: Tomae-lhe vós lá o tento.

(*Obr.*, III, 208.)

N'esta farça falla o poeta em um genero de trabalho de ourivesaria no verso: «Que *bastiães* tão louçãos! Ainda no seculo XVIII definia Bluteau: «*Bastiães:* certo lavor antigo de figuras de metal levantadas. Dizem que se lhe deu este nome em rasão de trez irmãos Ourives e excellentes artifices que se chamavam *Bastiões.*» E abona o uso do vocabulo com textos classicos: «Baixella de prata, lavrada de *bastiões*, obra de relevo de muito feitio.» [1] E de D. Nicoláo de Santa

[1] Gouvêa, *Relação das Guerras da Persia*, fl. 176 *v.*

Maria: Um gomil grande, lavrado de *Bastiães*. [1] E indica Bluteau outras phrases: Renda de *bastiães*, e voltas de *bastiães* as de alto relêvo. No *Auto da Alma*, representado á rainha D. Leonor, viuva de D. João II, nos paços da Ribeira, ainda Gil Vicente se compraz nas descripções da Ourivesaria, na scena em que o Diabo vem tentar a Alma com joias:

> O *ouro* para que é,
> E as *pedras preciosas*,
> E brocados?
> E as sedas pera què?
> Tende por fé,
> Que p'ra as almas mais ditosas
> Foram dados.
> Vêdes aqui *um collar*
> *D'ouro, mui bem esmaltado,*
> *E dez anneis.*
> Agora estaes vós p'ra casar
> E namorar;
> N'este espelho vos vereis,
> E sabereis
> Que não vos heide enganar,
> E poreis estes *pendentes*
> Em cada orelha seu...
>
> (*Obr.*, I, 195.)

A uma mesa em que a Alma se assenta, trazem os Doutores da Egreja quatro salvas com os emblemas da Paixão, a veronica, os cravos, as disciplinas, diante das quaes a Alma se despoja das joias com que fôra tentada. Na Tragicomedia *Fragoa de Amor*,

---

[1] *Chron. dos Conegos Regrantes*, liv. VII, fl. 91.

especie de magica representada nos desposorios de D. João III, representa Gil Vicente um quadro da vida domestica com que fôra creado; transcrevemos a rubrica d'essa Tragicomedia: *Em este passo foi posto um muito formoso Castello, e abriu-se a porta d'elle, e saírão de dentro quatro Galantes em trajo de caldeireiros, com, cada um, sua Serrana muito louçan pola mão, e elles mui ricamente atariados, cubertos de estrellas, por que figuram quatro Planetas, e elles os gosos de Amor; e cada um d'elles traz seu martello muito façanhoso, e todos dourados e prateados, e uma muito grande e formosa Fragoa* (bigorna) *e o Deos Cupido por capitão d'elles: e estas Serranas trazem cada hũa sua tenaz do teor dos martellos, pera servirem quando lavrar a Fragoa de amor.»* (Obr., II, 334.)

Como vimos já em duas rubricas dos *Autos* do poeta, elle escrevia a pedido das rainhas, e ás vezes sem tempo sufficiente para fazer uma obra completa. A doação que lhe fizera o rei D. Manoel dos terrenos e matta do *Mosteiro*, em Matacães, absorvia todo o seu cuidado; estava affeiçoado á vida campestre, lembrando-lhe aquella região a verdura e penedias do Minho. [1] A Quinta do

[1] Transcrevemos aqui uma descripção do logar de *Matacães*, para comprehender-se a sympathia do poeta por essa terra:

A 35 kilometros quasi ao norte de Lisboa, e a 4 do nascente da famosa villa de Torres Vedras, logo á beira da estrada real, que da Alhandra alli vae dar sua entrada n'aquella villa, se encontra o logar de

Mosteiro tomou o nome de umas antiquissimas ruinas que ainda existem na matta da Quinta do Juncal, que pertenceu aos descendentes de Gil Vicente até ao fim do se-

Matacães, em doce declive, um pouco mais abaixo desfeito nas grandes varzeas, que deixam por seu coração ir atravessando aquella estrada.

A povoação assenta em meio de fertilissimo solo, que seus habitantes activa e esmeradamente sabem cultivar, e de que principalmente lhes resulta o optimo vinho, que em grossa quantidade e diariamente transportam para a capital, e onde os amadores de Baccho o muito bem sabem escolher pelo nome de — Vinho de Torres.

Quasi todo o terreno d'esta freguezia faz a propriedade de *antigas, nobres e ricas quintas*, onde se empregam todos os braços d'ella, e ainda de fóra, sem que chegue nunca a sentir falta de trabalho, esse inimigo declarado da miseria. Rivalisa n'ellas o util com o agradavel; pois que a par do esmerado amanho se vêem lindos arvoredos; uns fructiferos, que plantados na melhor ordem, povoam com muita graça mimosos pomares; outros silvestres, já em bosquesinhos, cujo pittoresco e frescura até pessoas reaes fugindo á afogada brisa da capital, vem com frequencia no estio gosar; já guarnecendo amenos passeios, que ordinariamente lá vão conduzir ao melhor ponto da quinta, em que se eleva e apparece sempre por entre ramadas, que o aqui frequente aquilão agita, a alvejante e mesmo sumptuosa casa de campo.

São junto d'esta a mimosa horta e jardins, onde tambem sobresáem os variegados marmores, produzidos por este sitio, empregados na construcção de bellos tanques ou figuras. Não costuma estar longe d'aqui a caduca palmeira...

Mais ao largo, em volta d'estas quintas se elevam roqueiros Castellos, dos quaes alguns fazem parte das formidaveis linhas de Torres Vedras, outros conservando ainda nomes que lhes ficaram do tempo em que serviram aos mouros de fortes mesquitas. (No *Conimbricense*, n.º 2319.)

culo XVII. É frequente o erro de se suppôrem essas ruinas como restos de um antigo Mosteiro dos frades Eremitas de Santo Agostinho, por elles abandonado ainda incompleto; mas já no seculo passado o academico Madureira Torres, na *Memoria sobre Torres Vedras*, escrevia: «Entre os factos que se podem reputar suspeitos e menos acreditaveis referiremos: A existencia de um Mosteiro de Eremitas Augustinianos no sitio de Matacães, não bastando que em alguns titulos antigos realmente se denomine o *logar do Mosteiro*, nem o mencionar-se na Chronica da respectiva Provincia (t. I, p. 140) por meras conjecturas ou testemunho expresso.»[1] Nada mais natural do que considerar essas ruinas como *alicerces de um Mosteiro*, quer pertencessem ao tempo dos Mouros na mythificação popular, ou a uma ordem monachal segundo a lenda erudita; é certo que por essas ruinas se deu o nome ao logar em que Gil Vicente fundou a sua Quinta e aonde viveu, quando descansava das impertinencias de uma côrte ruidosa e mais tarde fanatisada.[2]

[1] *Mem. cit.*, p. 112. (*Mem. e Hist. da Acad.*, t. VI, P. I.)

[2] Fallando dos vestigios do tempo dos Mouros, na freguezia de Matacães, achamos na descripção que vamos transcrevendo uma indicação sobre o local da *Quinta do Mosteiro*, em que viveu Gil Vicente:

«Estes (sc. os Mouros) como é tradição, já habitaram este logar (de Matacães) e com mais forças, depois que os christãos os obrigaram a despojar o seu castello e villa de Torres, onde ainda se conservam bons restos d'aquelle, salvo os reparos desde então; e n'este logar ainda dura, e pela rigidez da obra po-

No inventario dos bens do filho de Gil Vicente, Luiz Vicente de Crasto, que chegou a uma edade muito avançada, ao descrever os bens de raiz consigna elementos para se fazer uma ideia das terras doadas por D. Manoel ao seu mestre de Rhetorica, ao qual dera o *fôro de fidalgo* (pois que seu filho se intitula n'esse documento *cavalleiro fidalgo da Casa d'el-Rey*): «Assentamento das Casas no *logar do Mosteiro*, com seu quintal e tanque (?) que parte das bandas do norte e levante com ruas pubricas, e do poente com rua e serventia, e do sul com Francisco Fernandes, sapateiro, — avaliado com seu lagar de vinho e quintaes em duzentos mil reis.» — «As terras da Mourinha, com seu bacello e tanque e horta e cêrca, que parte da banda do levante com caminho que vai per antre as

---

derá durar por seculos, um chafariz, obra sua, e na matta da quinta do Juncal *os alicerces de um grande mosteiro*, em que davam grande veneração ao seu deus Endevolico (!) e d'onde este logar tomava então o nome de *logar do Mosteiro.*»

A etymologia de *Mataccães* é tambem baseada sobre a lenda local dos Mouros, os quaes combatidos e rechaçados por D. Fuas Roupinho, alcaide do Porto de Moz, se refugiaram: no outeiro que o cérca de nascente a sul, e que ainda se chama *de Mouros.* — Foi então que os soldados de D. Affonso Henriques, appellidando-se uns aos outros, gritaram sobre os Mouros: *Matemos estes cães!* Grito este que deu para o logar o nome que seus habitantes ainda ufanos hoje lhe conservam, ao passo que repetem a seus filhos e netos a tradicional historia e a celebre origem do nome d'este torrão que chamam seu. Apreciando o valor da formação poetica da etymologia, não podemos desprezar o nome de *Matacão* dado vulgarmente nos arredores de Lisboa aos grandes calhaos e penedos accumulados nas

vinhas, e do poente com os *Penedos* e com a estrada que vai pera Runa (?) e do norte com estrada que vai pera o dito *lugar do Mosteiro*, e do sul com terras da Capella, avaliadas em sesenta mil reis.» Tambem a terra do Casal confinava ao poente com os *Penedos*; bem como uma eira ahi situada, e uma terra abaixo das *Lapas*. [1] Bastam estas confinações para nos explicarem a origem do nome de *Matacães* (synonimo de pedregulhos ou grandes pedras) dado áquelle reguengo. Não citaremos outros bens que se incorporaram na Quinta do Mosteiro, por que mais tarde Paula Vicente obteve varias doações da infanta D. Maria, que era donataria de Torres Vedras, as quaes herdou seu irmão Luiz Vicente, que comprou outros bens em differentes épocas.

---

montanhas; é natural que da abundancia de pedras marmores d'aquella localidade, proviesse o nome plural de *Matacães* de preferencia á agglutinação *Mata-Cães*. Sobre a persistencia da lenda dos Mouros, tambem o riacho de Matacães é chamado pelo povo *rio de sangue*.

(Extrahimos estes traços descriptivos de uma correspondencia datada de 30 de setembro de 1869, publicada no *Conimbricense* d'esse anno, Appenso ao n.º 2319.)

No Tombo da Comarca da Extremadura lê-se da *Aldêa do Mosteiro de Matacães* e Casaes d'arredor: 25 visinhos. Tambem ahi se nota a *Ribeira de Matacães*. Foi citado este cadastro pelo auctor da *Memoria sobre Torres Vedras*, com o titulo phantasista: *Cadastro feito por Jorge Fernandes, das pessoas principaes de Torres Vedras, por ordem de D. João III, e terminado em 15 de fevereiro de 1527*.

[1] Sanches de Baena, *op. cit.*, p. 79. Doc. xv.

A propriedade que Gil Vicente cultivava proximo de Torres Vedras veiu a influir no seu casamento, quando já contava quarenta e dois annos; é o que se deduz do facto de ser a dama escolhida sobrinha do Prior de Santa Maria do Castello, em Torres Vedras, que era um dos mais ricos beneficios do arcebispado de Lisboa. Trataremos porém este facto na altura conveniente. Estamos em 1503, quando Gil Vicente, ourives, recebe para lavrar a grandiosa Custodia manoelina o primeiro ouro das páreas de Quilôa. Como encontramos estes dois genios em contacto na côrte de D. Manoel, e sob o mesmo generoso influxo da rainha D. Leonor, viuva de Dom João II, torna-se tambem necessario apontar préviamente alguns factos ácerca de Gil Vicente ourives. [1] A sua situação economica não era tão desafogada, como a do poeta seu primo.

O filho de Luiz Vicente casára em Lisboa, pouco mais ou menos pela época em que o filho de Martim Vicente viera para a capital; não dizem os linhagistas o nome da mulher, mas os documentos historicos por circumstancias diversas memoram seus filhos:

— *Gil Fernandes*, que foi padre e instituiu um vinculo em testamento cerrado a 6 de agosto de 1567;

— *Vicente Fernandes*, que embarcou para a India em companhia de Affonso de Albuquerque, em 1506, e foi um dos seus secretarios;

---

[1] No fim d'este volume reunimos em um Excurso uma monographia sobre *Gil Vicente, Ourives*, e a *Resenha historica da Questão vicentina*.

— *Belchior Vicente*, que figura como testemunha de factos occorridos em 1518, em uma justificação judicial de 1540, na qual se dá seu pae já como fallecido.

Apontamos aqui estes filhos do ourives Gil Vicente, porque já eram nascidos quando veiu em 1512 a realisar-se o casamento de Gil Vicente, poeta. E é pelos filhos que se differençam as individualidades d'estes dois homonymos: O *filho de Gil Vicente* citado nos *Commentarios de Affonso de Albuquerque*, ou, o que é o mesmo, *Vicente Fernandes*, citado por Gaspar Corrêa nas *Lendas da India* como secretario do grande governador, servindo de escrivão em uma embaixada mandada ao Hidalcão em 1512, só podia ser filho do ourives, pois que n'esse anno é que o poeta se casou.

Da mesma fórma o *Belchior Vicente, filho de Gil Vicente, que Deus perdoe*, moço da capella del Rey, citado no documento de 16 de abril de 1540 como testemunha de factos passados em 1518, então *moço pequeno*, tambem não póde ser filho do poeta, por que além da edade de discernimento que devia ter para fixar factos de que se lembrava passados vinte e dous annos, em 1540 era já fallecido Gil Vicente seu pae, e o poeta, segundo a nota de seu neto Gil Vicente de Almeida, falleceu na quinta do Mosteiro «*nos fins de 1540.*» E este mesmo neto do poeta, casou em segundas nupcias com sua segunda prima Helena Gil, filha do P.e Gil Fernandes.

De mais as relações entre as duas familias naturalmente se estreitaram pela amisade dos paes; no documento, em que figura Belchior

Vicente lê-se: *morador n'alcacera*, e no inventario de seu primo Luiz Vicente de Castro vem descriptas: «humas casas na cedade de Lixbôa que sam duas moradas pequenas que estam *n'alcaçova* que partem com dom fradique... Ainda em 1565 as duas familias moravam na freguezia de Santa Cruz da Alcaçova, a do poeta na *Rua dos Penosinhos*, e a do ourives na *Rua direita de Santa Cruz*. E tambem um primo de Braz de Albuquerque, (filho de Joanna Vicente e do grande Affonso de Albuquerque) chamado D. Antonio de Menezes casou com uma filha do poeta, que segundo o Nobiliario de D. Antonio de Lima se chamava Valeria Vicente, ou Borges. E' interessante o enlace de membros da familia do ourives com os da familia do poeta; e pelo documento de 1514 em que D. Manoel promettia a Gil Vicente vinte mil reis para ajuda do casamento de sua irmã Philippa Borges, quantia que lhe foi entregue em 21 de setembro de 1515, se reconhece a final pelo recibo passado em 25 de setembro, [1] que esse Gil Vicente é o *mestre da balança* da Moeda, o qual no alvará de 1513 que o nomeára para esse cargo é chamado *ourives da rainha D. Leonor*. Não é possivel equivoco sobre este ponto, nem interpretações: o *ourives da rainha*, Gil Vicente, *mestre da balança* em 1513, tem em 1514 a promessa de vinte mil reis para ajuda do casamento de *sua irmã* Philippa Borges, o qual se realisa em 1515, de cuja quantia passou recibo em 25

[1] Vem este documento adiante transcripto no Excursus sobre *Gil Vicente, Ourives*, p. 456.

de setembro d'esse anno, pondo adiante do seu nome a sua gerarchia de *mestre da balança*. Por tanto toda a filiação de Luiz Vicente encabeça-se em volta d'este *ourives*, que em vez de tio (segundo as genealogias consultadas pelo sr. Visconde de Sanches de Baena) passa a ser primo de Gil Vicente, o poeta. E á luz d'este documento inesperado, do Ourives Gil Vicente ser filho de Luiz Vicente, comprehende-se a verdade do asserto da *Pedatura lusitana*, que dá o poeta Gil Vicente como filho unico de Martim Vicente, ourives de prata de Guimarães. Por esse recibo passado em 25 de setembro de 1515, vê-se que já antes de 1514 era fallecido o ourives Luiz Vicente, e que seu filho Gil Vicente ficára com a irmã Philippa Borges a seu cargo, ajudando-o o rei D. Manoel com um pequeno dote para effectuar-se o casamento d'ella. As relações do ourives Gil Vicente com Affonso de Albuquerque, ao qual lhe entrega seu filho *Vicente Fernandes*, quando partia em 1506 para a India, tambem se explicam pelos amores do terrivel governador, que tivera com Joanna Vicente, (pseudonymo de Paula Vicente, segundo a tradição genealogica) dos quaes nasceu Braz de Albuquerque, legitimado em 1506. Por tudo isto se vê que Gil Vicente poeta era mais novo; e pelos nomes de seus filhos se deduz um certo reconhecimento pela memoria de seus tios, que o tinham protegido na vinda para Lisboa. No Livro 42 da *Chancellaria de D. Manoel*, a fl. 20, v., aonde se acha registado o alvará ou carta de 4 de fevereiro de 1513, nomeando Gil Vicente *Mestre da Balança* da

Moeda (logar vago pelo fallecimento de Fernão Gil, em quanto Miguel Gil não fizesse os 25 annos) lê-se no alto da pagina em letra perfeitamente contemporanea da carta, e em espaço que não accusa uma intercalação:

Gil Vte trouador mestre da balãça.

Verdadeiramente extraordinario este assento! Leva-nos a considerações complexas:

1.º Já em 1513, ou pouco tempo depois, se confundia a personalidade do *poeta* com a do *ourives?*

2.º Seria o ourives tambem poeta, como seu primo? E n'este caso, a suspeita de que Gil Vicente poeta não era só o auctor dos seus *Autos*, estribar-se-hia no talento poetico do ourives, seu primo?

Ao primeiro quesito responde-se, que a confusão entre as duas individualidades se deu muito cedo, desde que ambos se tornaram afamados, como se vê pelos equivocos dos genealogistas ácerca da paternidade, irmandade e filhos dos dois primos.

Do segundo quesito, somos levados a acceitar que o titulo de *trovador* dado ao ourives correspondia a uma realidade; no processo de Vasco Abul, em que a rainha D. Leonor manda rasoar a *Gil Vicente*, no mesmo processo tambem figura com uma copla *Mestre Gil*. Outros ourives figuravam nos serões do paço como poetas; tal é Diogo Fernandes, que está no *Cancioneiro* de Resende. O talento poetico era commum n'esta familia; é tambem natural que o poeta dos *Autos* soubesse de ourivesaria, visto a exactidão te-

chnica com que falla d'estes trabalhos nos seus *Autos*. Foi pena que esta sigla não tivesse sido notada por quem copiou o alvará, e que tão tarde fosse aproveitada. O seu exame directo impressiona o critico; não admira que as duas altas individualidades se identificassem na tradição, tendo tantas affinidades e similaridades. Apezar de estabelecida do modo mais irrefragavel a distincção entre estes dois grandes vultos da Renascença portugueza, ha comtudo certos documentos como a Carta de 6 de novembro de 1520,[1] e as tenças de 1524 e 1525,[2] que rigorosamente se não póde bem affirmar a qual Gil Vicente dos dois se referem.

Em documentos de 1509 e 1513, em que o rei D. Manoel favorece o artista Gil Vicente com o cargo de védor das obras de ouro e prata do Convento de Thomar, Belem e Hospital de Todos os Santos, e tambem com o de Mestre da Balança da Casa da Moeda, é elle ahi denominado *Ourives da Rainha* D. Leonor. É tambem a mesma rainha que se não esquece do que fôra mestre de Rhetorica do monarcha, seu irmão, quando duque de Beja, e sustentando-o no favor régio, máo grado o egoismo de D. Manoel, é ella que incita o talento de Gil Vicente a continuar na creação do Theatro portuguez. Esta generosa e intelligentissima protecção ao ourives e ao poeta,

[1] Referida erradamente ao poeta dos Autos, nos *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa*. t. I, p. 523, nota.

[2] Publicadas por Brito Rebello, no *Occidente*, com indeterminação.

tornára-se tambem uma causa para a confusão das duas individualidades em um typo dotado de capacidades excepcionaes pela sua complexidade.

Já vimos como na espontaneidade da representação do *Monologo do Vaqueiro*, na camara da rainha D. Maria, a mãe do monarcha comprehendeu a belleza do rudimento dramatico e pedira a Gil Vicente que o repetisse nas festas do Natal. D. Beatriz, filha do infante D. João, casára com o infante D. Fernando, irmão de D. Affonso v; entre os filhos que teve, morreram ainda moços D. João, D. Duarte e D. Simão; morreu assassinado ás mãos do rei seu primo D. Diogo, duque de Viseu; e D. Manoel, que por grandes alternativas da sorte occupou o throno portuguez. Foi deante de D. Beatriz, chamada assim a *Rainha velha*, que a obra dramatica de Gil Vicente caíu em graça; n'esse momento tambem se achava presente uma outra filha, D. Isabel, viuva do Duque de Bragança D. Fernando, alcunhado o das *pernas gordas*, que fôra executado em Evora por ordem de seu cunhado D. João II. Ali se achava triumphante a familia que soffrera os mais tremendos golpes do fallecido rei seu parente. Gil Vicente, pedagogo do duque de Beja, continuava a encontrar favor e boa vontade junto da *Rainha velha*, D. Beatriz; para ella e a seu pedido escreveu o poeta em 1502 o *Auto pastoril castelhano*, em 1503 o *Auto dos trez Reis Magos*, e ainda n'esse mesmo anno o *Auto da Sibilla Cassandra*. Pelo logar da representação d'este ultimo em Xabregas, já se deprehende que seria exhibido

deante da rainha D. Leonor, que se recolhia áquelle mosteiro. A viuva do rei D. João II, pela sua cultura litteraria e artistica, soube tambem apreciar o genio creador de Gil Vicente, continuando a estima e favor que lhe concedera a *Rainha velha*, sua mãe; póde-se quasi affirmar que exclusivamente á protecção generosa da rainha D. Leonor é que Gil Vicente se sustentou ante a proverbial ingratidão de D. Manoel, e nas tormentosas intrigas da transição para a côrte e reinado de D. João III. Basta percorrer os Autos de Gil Vicente e as rubricas explicativas que elle poz na sua colleccionação para se reconhecer esse apoio. Em 1504, por causa da peste, a côrte refugiára-se em Almeirim; achava-se nas Caldas a rainha D. Leonor, e ahi foi Gil Vicente representar-lhe o *Auto de San Martinho*, na Egreja, na procissão de Corpus Christi. É curiosa a rubrica com que termina, explicando o laconismo das scenas: «*Não foi mais porque foi pedido muito tarde.*» Ainda deante da rainha D. Leonor representa em 1505 o *Auto dos Quatro Tempos*, nos paços da Alcaçova, na capella de San Miguel nas festas do Natal; na rubrica historica escreveu o proprio poeta: «*por mandado da sobredita Senhora sua irmã.*» No anno de 1506, achando-se a côrte tambem fugida da peste, nasceu em Abrantes o infante D. Luiz; para festejar este successo prégou Gil Vicente no serão do paço um Sermão em verso, um pouco no genero das prédicas dos Goliardos; na rubrica inicial consignou o poeta esta preciosa noticia: «*Sermão feito* á christianissima Rainha D. Leonor, *e prégado em Abrantes ao muito*

nobre rei D. Manoel, primeiro do nome, na noite do nacimento do illustrissimo Iffante D. Luiz.—E por que alguns forão em contrario parecer que se não prégasse sermão de homem leigo, começou primeiro dizendo, etc.» Por esta rubrica se póde notar uma certa hostilidade na côrte contra a livre expansão do genio de Gil Vicente; foi contra essa hostilidade já do fanatismo religioso preponderante, como se evidenceia pela carnificina contra os judeus em Lisboa n'esse mesmo anno, já pela má vontade dos humanistas, que Gil Vicente achou na rainha D. Leonor um efficaz amparo. O ourives, pela sua supremacia artistica, achava no caracter sumptuoso e perdulario do rei D. Manoel ensejo para uma fecunda actividade; o poeta tinha menos condições para ser aproveitado, a não ser nos espectaculos palacianos, que o rei mais tarde tornou esplendorosos. Assim n'estes primeiros annos do reinado era-lhe bem preciso o favor da rainha D. Leonor. Passado um anno de silencio, talvez por causa da peste e do grande desastre da matança dos judeus e inqueritos criminaes, Gil Vicente em 1508 representa nos paços da Ribeira o *Auto da Alma*: «feito á muito devota *Rainha D. Leonor*, e representado ao muito poderoso e nobre Rei Dom Manoel, seu irmão, *por seu mandado*, na cidade de Lisbôa, nos paços da Ribeira, em a noite de Endoenças; éra do Senhor 1508.» Vê-se que a rainha D. Leonor é que o incitava a escrever, e que por seu mandado é que o poeta representava no paço; assim o rei D. Manoel se acostumou a esse genero de divertimento, como se usava em

França e em Roma. Não era sómente a fórma hieratica que Gil Vicente cultivava no seu theatro para comprazer com a rainha viuva; a Farça ou *Auto da India*, como se diz na rubrica historica: «Foi feita em Almada, representada á muito catholica *Rainha D. Leonor*, éra de MDIX.» Em 1510 achava-se a rainha D. Leonor em Almada; quando correu a anecdota, que Vasco Abul vendo bailar uma mocetona lhe dera brincando uma cadeia de ouro que ella não quiz depois restituir. Anrique da Motta, poeta satyrico, não deixou escapar a occasião e fez da aventura uma especie de processo, em que improvisaram varios poetas pleiteando a favor ou contra o descorçoado Vasco Abul. Entre essas coplas do processo, colligido por Garcia de Resende, figura uma com a rubrica: «*O pareçer de Gil Vyçente n'este proçesso de Vasco Abul aa rraynha dona Lianor.*» Era sempre a rainha D. Leonor que tratava de pôr em evidencia o talento e a graça de Gil Vicente, mandando-o que improvisasse trovas de serão, Autos e representasse quasi repentinamente; tal era a confiança na sua superioridade. O grandioso *Auto da Barca do Purgatorio*, foi representado na Capella do Hospital real de Todos os Santos «á muito devota e catholica *Rainha Dona Leonor*» nas vesperas do natal de 1518. [1] Já o rei D. Manoel tratava do seu terceiro casamento. Depois de tantas

---

[1] É facil confundir esta rainha D. Leonor com a *terceira mulher* de D. Manoel, que elle desposára no Crato em 24 de novembro de 1518; mas o rei depois

affirmações cathegoricas, dedicando Gil Vicente ao novo monarcha D. João III a sua tragicomedia de *Dom Duardos*, escrevia como prologo estas palavras: «Como quiera (Excelente Princepe y Rey mui poderoso) que *las Comedias, Farças y Moralidades que he compuesto en servicio de la Reyna vuestra tia...*» [1] E não nos enganaremos muito inferindo que a importancia que D. João III ligou a Gil Vicente, apesar da sua tendencia fanatica e humanista, a ponto de lhe mandar colligir todos os seus Autos, deve em grande parte explicar-se pelo valioso influxo da rainha D. Leonor, sua tia, que ainda actuou nos primeiros annos do seu reinado. Pela intimidade que Gil Vicente sempre tivera na casa de D. Beatriz, (a *rainha velha*) tambem se conhece melhor as relações que em Evora manteve com o bispo D. Affonso, primo-coirmão da infanta mãe do rei D. Manoel e que tambem fôra em certo modo tyrannisado por D. João II. Tendo sido executado o duque de Bragança em 21 de junho de 1483, para que não succedesse no ducado D. Affonso (filho natural de D. Affonso, marquez de Valença), mandou-o tomar ordens de presbytero, e fel-o em 1485 Bispo de Evora. Na época da sua ordenação tinha D. Affonso filhos, que fica-

---

de casado foi para Almeirim, e depois das festas para Evora, onde residiu até fazer a sua entrada em Lisboa em janeiro de 1521.

[1] Esta dedicatoria passou de uma folha volante do seculo XVI para a reproducção de 1720; não se encontra no texto de 1562, nem de 1586.

ram sendo vulgarmente chamados *os filhos do Bispo de Evora;* distinguiram-se entre estes, D. Francisco de Portugal, que D. Manoel fez *conde de Vimioso,* e tinha vinte annos, quando em 1498 acompanhou a Castella Dom Manoel e D. Isabel, que ahi foram para ser jurados herdeiros d'aquelle reino; um outro filho, D. Martinho de Portugal, que frequentára a Universidade de Lisboa, e sendo nuncio do Papa, e embaixador a Roma, foi bispo do Funchal e Primaz das Indias; apontaremos ainda a formosa D. Beatriz de Portugal, conhecida pelo romantico epitheto da *Sempre noiva,* que teve origem em uma anecdota a que se refere Gil Vicente, intimo d'essa opulenta familia. Lê-se em umas Trovas: «Ao Conde de Vimioso, a quem El Rei remetteu o autor sobre hum despacho seu. Foi isto em tempo de peste, e o primeiro rebate d'ella deu por sua casa; *e andara então na côrte um Gonçalo d'Ayola, castelhano, muito fallador e medrara muito.*» Nos versos a que Gil Vicente poz esta rubrica, queixa-se:

> Que quem não pede não tem,
> E quem espera padece,
> E quem não parece esquece,
> Porque não lembra a ninguem.
> Muito debaixo da sola
> Trouxera quanto desejo
> *Se eu aprendera na escola*
> *Onde Gonçalo de Ayola*
> *Aprendeu tanto despejo.*

Era este castelhano, que «andava na côrte, *muito fallador* e que *medrara muito*»

um proximo parente de Diogo Deza, confessor dos Reis Catholicos e successor no cargo de Inquisidor Geral de Torquemada; viera Ayola para Portugal em 1500, quando D. Manoel casou em segundas nupcias com D. Maria; e pela influencia hespanhola e exaltação fanatica da rainha, o sobrinho do Inquisidor impoz-se por tal fórma ao favor de D. Manoel, que o monarcha chegou a recommendar o casamento d'elle com D. Beatriz de Portugal, máo grado a reluctancia de D. Francisco e D. Martinho de Portugal. A noiva viu-se forçada a desprezal-o pela covardia com que Ayola a desamparára deante do assalto de um touro; [1] e conservando-se solteira, deram-lhe o nome gracioso e significativo de *Sempre noiva*. Comprehende-se agora a intenção de Gil Vicente, que n'a sua vida no paço tantas vezes seria provocado pelas jactancias do castelhano Ayola, e como por essa fórma ironica captava a benevolencia do Conde de Vimioso (titulo de 1515.) Pela referencia á peste parece fixar-se a trova em 1518, postoque a allusão ao castelhano nos transporte aos principios do seculo. Em algumas outras trovas falla Gil Vicente no Bispo de Evora, no Conde de Vimioso e no Bispo do Funchal; [2] e estas relações eram litterarias, como se vê pela rivalidade que o mulato Affonso Alvares, *criado dos mais estimados* do bispo de Evora, mantinha, competindo com Gil Vicente nos Autos hieraticos, e tambem pelo interesse

---

[1] A. Filippe Simões, *Escriptos diversos*, p. 47 a 69.

[2] *Obr.*, t. III, p. 353, 359; 362 e 363.

que o Conde de Vimioso mostrava pelo eximio poeta. Era n'esta confiança que Gil Vicente escrevia ao Conde de Vimioso e gracioso poeta do *Cancioneiro*:

> Agora trago antre os dedos
> Hũa farça mui fermosa;
> Chamo-a: *A Caça dos segredos,*
> De que ficareis muito ledos,
> E a minha dita anciosa.
>
> (*Obr.*, III, 382.)

E já que se lembra aqui uma comedia que não chegou a ser escripta, *A Caça dos segredos*, aproximamos d'esta indicação uma passagem do *Cancioneiro* de Resende «*da caça que se caça em Portugal, feita no anno de Christo de mil quinhentos XVI.*» São umas trovas de Diogo Velho, da Chancellaria, sobre o rifão:

> Oh que caça tam real,
> que se caça em Portugal.

N'ellas descreve-se o effeito das grandes descobertas que desvairaram todas as cabeças na côrte de D. Manoel:

> Ouro, aljofar, pedraria,
> gomas e especiaria,
> toda outra drogaria
> se recolhe em Portugal.
>
> Onças, liões, alifantes,
> monstros e aves fallantes,
> porcelanas, diamantes,
> he já tudo mui geral.

. . . .

Em o anno de quinhentos
e com mil primeiros tentos
descobriram os elementos
esta caça tam real.

Em este segre cintel
reyna el rey dom Manuel,
que recolhe em seu annel
sua divisa e seu synal.

Por que he muy virtuoso
excelente e justiçoso,
deos o fez tam poderoso,
rey de çetro imperial.

Sua santa parçaria
rainha Dona Maria,
estas maravilhas lia
per espirito divinal.

. . . .

Já os reys do Oriente
a este rey tam excelente,
pagam párias e presente
a seu estado triumphal.

. . . .

He já tudo descuberto,
o muy longe nos he perto;
os vindouros tem já certo
o thesouro terreal. [1]

Como n'esta caça de Portugal tudo estava descoberto, por ventura Gil Vicente proje-

---

[1] *Canc. geral,* t. III, p. 462 a 467.

ctaria a *Caça dos segredos*, do que estava ainda por descobrir nas ambições e intrigas que se debatiam em uma côrte de chatinagem. A hallucinação das festas palacianas mascarava esse espirito de mercantilismo; D. Manoel aproveitava todas as occasiões para ostentar as suas riquezas: em 1496 era esplendorosamente armado cavalleiro o embaixador de Veneza; em 1502 era armado cavalleiro o embaixador Piero Pasqualino, que fôra convidado para padrinho do princepe nascido (D. João III); no anno anterior tinha sido a espectaculosa embaixada veneziana pedindo ao rei de Portugal soccorro contra os Turcos; e a embaixada de Cananor; em 1505, a entrada triumphal de Diogo Lopes Pacheco; em 1511 as festas pela entrega das insignias da Jarreteira; em 1512, a embaixada do princepe de Manicongo; em 1513-1514, a missão extraordinaria do primeiro enviado do Preste João das Indias; em 1516, D. Manoel prosegue nas mesmas ostentações de grandeza na recepção do senhor de Langeac, e arma cavalleiros os enviados de Polonia e de Inglaterra. Não é pois de estranhar que no meio d'este desvairamento se desenvolvesse o sonho das *Ilhas Encantadas*, que se vulgarisou na crise da ruina na época de D. Sebastião; o segredo da *Ilha de Ouro* era uma esperança que alentava todas as ambições. Gil Vicente assistia a este esgotamento das energias moraes, interrompidas quasi sempre as festas pelos assaltos da peste, como em 1503, 1506 e 1510, em que a côrte emigrava deante do terror. Perante D. Manoel, em um dos mais deslumbrantes serões

do paço; representou em 1512 a Farça do *Velho da Horta*, em que apresenta o typo de Branca Gil com grandes analogias com a celebre *Celestina*, que começava a ser citada em Portugal proverbialmente. João de Barros, que frequentava a côrte e escrevia para o princepe D. João a sua novella do *Clarimundo*, assistia a esta representação de Gil Vicente, equiparando-o ao auctor da *Celestina* no seu *Dialogo da Lingua portugueza.*[1] D'estas relações no paço é que João de Barros teve conhecimento do saber do antigo mestre de Rhetorica do monarcha, citando-o depois como auctoridade philologica no seu *Dialogo*. N'estes esplendorosos serões do paço, cuja fama foi muito longe, brilhavam os novos talentos, Bernardim Ribeiro e Francisco de Sá de Miranda, que lamentava mais tarde esses bons tempos como já passados. No *Velho da Horta* deixa-nos Gil Vicente a lista das damas e cavalleiros que assistiam ao serão, em uma ladainha que resa a Alcoviteira: Garcia Moniz, João Fogaça, Tristão da Cunha, Simão de Sousa, Martim Affonso de Mello, D. João de Menezes, Gonçalo da Silva, D. João de Eça, o Commendador-mór de Aviz, o de San Thiago, D. Martinho de Castello Branco, o Barão de Alvito. Seguem-se depois as damas, que o poeta invoca para soccorrerem o velho namorado: D. Maria Anriques, D. Joanna de Mendonça, D. Joanna Manoel, D. Maria de Calataud, D. Catherina de Figueiredo, D. Beatriz de Sá, D. Beatriz

[1] *Varias obras*. p. 222. Ed. 1785.

da Silva, D. Margarida de Sousa, D. Violante de Lima, D. Isabel de Abreu, D. Maria de Athayde, D. Anna d'Eça.

Uma descripção da belleza d'estas damas que eram as constellações dos serões do paço, combinando os traços lançados laconicamente por Gil Vicente com as trovas que a ellas fizeram os poetas do *Cancioneiro geral*, darnos-ia uma ideia d'essas festas deslumbrantes, que deixaram uma impressão tal em Sá de Miranda, que ainda passados annos proclamava: « *Os serões de Portugal,— Tão fallados no mundo... E as graças temperadas do seu sal, Dos motes o primor... os ditos avisados!*

N'este mesmo anno de 1512, figurava entre as damas do serão D. Joanna de Mendonça, aquella que passados pouco mais de sete annos, ia ser a segunda mulher de D. Jayme, Duque de Bragança, que n'esse mesmo anno de 1512 assassinára sua esposa! Parece que convinha ao rei este deslumbramento das festas palacianas para attenuar a impressão profunda que devera produzir o nefando attentado. Mas D. Joanna de Mendonça, estava então descuidada na sua graciosa e ingenua desenvoltura, alvejada por quasi todos os poetas da côrte. No *Velho da Horta* dirigelhe Gil Vicente a invocação da Alcoviteira da farça:

> Ó sancta Dona Joanna
> De Mendonça, *tão fermosa*
> *Preciosa* e mui lustrosa,
> *Mui querida e mui oufana.*

A ella se dirigem os poetas do paço, rifando e improvisando motes de primor; Resende, que colligiu essas composições, tambem lhe consagrou doze outavas, em um jogo de cartas que o rei D. Manoel lhe mandára escrever: «começam loguo os louvores das damas, *os quaes todos fez haa senhora Dona Joanna de Mendonça.*» Exaltam-na Simão da Silveira, por ella lhe *ter lançado uma ave de uma janella;* João Rodrigues de Lucena, *porque lhe mandou a Rainha que não sahisse uns dias da pousada;* Simão de Miranda, *porque lhe viu a cantiga na cabeça em papelotes;* Ayres Telles de Menezes, o Barão de Alvito, Francisco da Silva Menezes, o Conde de Vimioso, Alvaro Fernandes de Almeida, Manoel de Vilhena, Francisco de Sousa, Diogo de Mello, João Rodrigues de Sá, D. Francisco de Viveiro, Francisco Homem, Pero Moniz, D. Luiz da Silveira e Simão de Sousa, ligavam-se para assediarem com trovas a encantadora D. Joanna de Mendonça. Era por este anno de 1512, que ella estava no esplendor da formosura e graça; Francisco de Sousa que embarcára para a India em 1509, escrevia-lhe:

> *Trez annos* ha que sou fóra
> quatro mil legoas d'aqui,
> d'onde affirmo que não vi
> nem menos des que naci
> tão gentil dama até agora.

E Resende escrevendo a Manoel de Goyos, que estava por capitão na Mina, dando-lhe conta das damas do paço, diz d'esta:

Dona *Joanna de Mendonça*
que deixastes á partida
uma muito gentil moça:
não é cousa d'esta vida,
que mata os homens por força!
Cresceu tanto em formosura,
em manhas, desenvoltura,
graça, saber, discrição,
que não sinto coração
a que não dê má ventura!

Foi esta que captivou o Duque D. Jayme, depois do regresso de Azamor.

Aproveitando as occasiões das festas palacianas, Gil Vicente foi secularisando o theatro, e idealisando os typos populares, como a Branca Gil da mesma indole da *Celestina*. Em 1513, foi a expedição do Duque D. Jayme a Azamor, para com um feito de armas lavar a nodoa infamante do assassinato de sua esposa a Duqueza de Bragança. Na festa da despedida representou Gil Vicente a sua tragicomedia da *Exhortação da Guerra*. O caso da morte da Duqueza de Bragança é profundamente tragico; D. Jayme era um melancholico aggravado pela vesania religiosa, obedecendo a uma intriga domestica que o levou ao crime. [1] O rei D. Manoel vergou

[1] O pagem Antonio Alcoforado era muito creança para metter-se em uma aventura amorosa. No Nobiliario de Manso de Lima explica-se o caso por esta fórma: Alcoforado, que foi pagem do Duque de Bragança D. Jayme, e *por ser muito gentilhomem e de boas prendas, se enamorou d'elle uma dama da Duqueza*, D. Joanna de Gusmão, e por elle lhe não corresponder ao seu amor, se quiz vingar d'elle e o accu-

a justiça deixando impune seu sobrinho, aproveitando a expedição de Azamor para acalmar a opinião publica; deu-lhe o commando de uma Frota de dezeseis mil infantes e dois mil cavallos. Gil Vicente adoptou pela primeira vez o titulo hybrido de Tragicomedia para a sua composição; ahi apparecem os heroes dos poemas do Cyclo greco-romano da Edade media, Achilles, Annibal, Heitor, Scipião, Policena e Pantasilea, misturados com dois Diabos e um Clerigo, que faz nigromancias e evoca os Diabos. Cita Gil Vicente o infante D. Luiz, o Princepe real, a princeza D. Isabel, a infanta Beatriz, como presentes á representação. [1] Aqui se dirige aos Fidal-

---

sou ao Duque, dizendo que elle tinha tratos illicitos com a Duqueza, de que se seguiu matal-o o Duque a elle e á Duqueza innocentemente como é notorio nas historias. (Fl. 275 v., *Familias de Portugal*, t. II, Bibl. Nac.) A mãe do pagem Alcoforado era filha bastarda do Duque de Bragança D. Fernando, o executado de Evora e de uma dama da Duqueza D. Isabel, irmã de D. Manoel; o pagem pertencia por assim dizer á familia do Duque, que o acolhera em rasão da sua origem.

[1] Luciano Cordeiro no seu livro *A segunda Duqueza*, mostra que as passagens referentes a estes filhos de D. Manoel foram retocadas por Gil Vicente mais tarde para conformar as prophecias do Clerigo e de Policena com os factos historicos muito posteriores a 1513. Assim escreve Gil Vicente do infante D. Luiz, que tinha então sete annos, uma indicação dos seus conhecimentos astronomicos; diz o Clerigo, dando-se por

Feiticeiro mui galante,
Astrologo bem avondoso:

gos, que malbaratavam os seus dinheiros em edificações no gosto das villas italianas:

> Oh deixae de edificar
> Tantas camaras dobradas,
> Mui pintadas e douradas,
> Que he gastar sem prestar.
>
> . . . .
>
> Não queiraes ser *genoveses*
> Senão muito portuguezes,
> E morar em casas pardas.

Depois dirige-se ás Damas, para que dêem os seus adereços para ajudar esta guerra san-

---

> Tantas artes diabris
> Saber quiz,
> Que o mais forte diabo
> Darei preso pelo rabo
> Ao Iffante Dom Luiz.

E da infanta D. Isabel, que só em 1526 é que casou com Carlos v, imperador da Allemanha e rei de Hespanha, diz Policena:

> Por vós mui fermosa flor
> *Iffante Dona Isabel*
> Foram juntos em tropel
> Por mandado do Senhor
> O céo e sua companha,
> E julgou Jupiter juiz
> *Que fosseis Imperatriz*
> *De Castella e Allemanha.*

E do infante D. Fernando escreveu, muito antes do seu rico casamento com a grande herdeira filha do conde de Marialva:

ta; e não se esquece de atirar ao alto clero, que intrigava na côrte:

> E vós, Priores honrados,
> Reparti os Priorados
> A Soíços e soldados,
> *Et centum pro uno habetis.*
> A renda que apanhaes
> O melhor que vós podeis,
> Nas igrejas não gastaes;
> Aos felizes pouco daes,
> E não sei que lhe fazeis...
> Dae a terça do que houverdes
> Para Africa conquistar...

O poeta em uma rubrica descreve o modo como terminou a tragicomedia: *Todas estas*

> Senhor Iffante D. Fernando
> Vosso sino he prudencia,
> *Mercurio por excellencia*
> *Favorece vosso bando;*
> Sereis rico e prosperado
> E descansado....

E da infanta D. Beatriz é tambem curioso o vaticinio do successo realisado passados outo annos:

> Iffanta Dona Beatriz,
> Vós sois dos sinos julgada
> Que *haveis de ser casada*
> *Nas partes de flor de lis.*

Alludindo a estas passagens, diz Luciano Cordeiro: «não póde haver a menor duvida ácerca de uma ampliação ou retoque posterior do Auto.» (*Op. cit.*, p. 29 not.) Estes retoques provam-se por differentes redacções e elaborações de Autos feitas por Gil Vicente, como veremos na historia externa do seu texto; e por isso é admissivel interpretar certos versos como revelando particularidades autobiographicas.

figuras se ordenaram em caracol, e a vozes cantarão e representarão o que se segue...» Com um canto de guerra entoado por Annibal fazem evoluções em retirada: «*E com esta soiça se sahirão e feneceu a susodita tragicomedia.*» Seria pois representada a 14 de agosto de 1513, por que no dia 15 partiu a Expedição de Azamor, como conta a trova de Luiz Anriques:

> A quinze d'agosto, de treze e quinhentos
>
> . . . .
>
> O duque eyçelente, nosso guiador,
> dom James, da casa d'antigua Bragança
> de jente levando muy grande pujança
> geral capitão partio vencedor.
>
> (*Canc. ger.*, fl. 136.)

O poeta palaciano Luiz Anriques tambem foi na Expedição; e por certo outros poetas da côrte tomariam parte como actores e comparsas na parte espectaculosa da *Exhortação da Guerra.* Luiz Anriques desce a minucias:

> Eram quatrocentas as velas da Armada,
> sobre cinquenta, sem huma faltar...

Quando D. Manoel preparava outra festa esplendida, a extraordinaria embaixada de felicitação ao novo Papa Leão x, representava Gil Vicente a *Comedia do Viuro* em 1514; durante a representação é consultado o Princepe real sobre qual das duas filhas

do viuvo deve ser a escolhida em casamento. [1] Mas o poeta não foi escolhido para secretario da embaixada; estava recemcasado.

A frequencia habitual de Gil Vicente na sua quinta do Mosteiro, proximo de Torres Vedras, influiu em certa fórma no seu casamento, com uma sobrinha do opulento Prior de Santa Maria do Castello, cujo beneficio era considerado como um dos maiores do Patriarchado, e pela sua importancia sempre provido em pessoa de alta gerarchia. Sabe-se que a senhora que Gil Vicente escolheu para esposa se chamava Branca Bezerra; nomêa-a expressamente em um breve epitaphio, dando-lhe o epitheto de — a mui prudente. Nas noticias genealogicas apontadas por Baena, era Branca Bezerra filha de Martim de Crasto, natural de Crasto Verde, e por parte de sua mãe, sobrinha de Lourenço Esteves Bezerra, quartanario da Sé de Lisboa, e Prior da riquissima Collegiada de Santa Maria do Castello em Torres Vedras. Não é indifferente este facto, se considerarmos a organisação d'essa Collegiada e a riqueza do Priorado, [2] e ao mesmo tempo a nobreza exi-

---

[1] Camillo interpretou a *Comedia do Viuvo*, confundindo o facto de um segundo casamento de Gil Vicente de Almeida.

[2] Santa Maria do Castello, cujo nome indica a sua situação, gosa entre as outras (sc. quatro egrejas parochiaes com o titulo de Matrizes) das prerogativas, que são verdadeiros caracteres da Matricidade, na rigorosa phrase dos canonistas e ritualistas. O seu orago é N. S. d'Assumpção, e tem sido sempre de immediata appresentação dos nossos soberanos. Não só-

gida para o provimento de um tal beneficio. Lourenço Esteves Bezerra achava em Gil Vicente, homem de côrte, estimado pelo monarcha de quem recebera a importante mercê

mente é ella Parochial e Matriz, mas tambem Collegiada composta de Prior, seu chefe (que sómente é obrigado á frequencia do Côro nos dias solemnes ou denominados Prioraes, em que officia e celebra solemnemente) e de 10 Beneficiados sem Cura e só responsaveis por si, ou pelos seus Economos á frequencia do Côro. Estes Beneficios tem sido sempre *in solidum* appresentados pelos Priores, e egualmente collados de qualquer modo que sejam providos, ainda precedendo alguma bulla apostolica de renuncia ou pensão. Comprehende esta egreja quatro dizimarias: uma na villa; outra na freguezia do Trocifal; outra na da Azoeira; e outra n'uma parte da freguezia de Dous-Portos. Os seus dizimos se distribuem em trez terças: uma pertencente á Basilica de Santa Maria-Maior de Lisboa; outra, que era a Prioral primitiva, dividida pela Universidade de Coimbra (que leva metade livre de menor encargo), pelo Prior, que da outra metade leva cinco partes com o pezo de todos os encargos ou custos, e pela Santa Egreja Patriarchal de Lisboa, que leva as quatro partes da mesma metade inteiramente livres; e finalmente a outra terça é repartida em eguaes rações pelos 10 Beneficiados, descontando-se a cada um a parte proporcional na metade dos custos correspondentes á do Priorado. Além dos fructos reaes, que chamam grossos, percebe a Collegiada pensões dos Proprios, assim de Casaes foreiros, como de propriedades avulsas, em cuja partilha sómente são contemplados o Prior e os Beneficiados ou seus Economos, e aquelle com porção egual á d'estes, ainda nos fructos dos Anniversarios. — O Prior, pela piedade e liberalidade de uma das Rainhas d'este Reino (D. Brites, mãe de D. Diniz) tem cinco casaes da sua Mesa Prioral *in solidum*, que se avistam da porta principal da mesma egreja;... o Priorado d'esta egreja, n'outro tempo considerado por um dos maiores Beneficios do Patriarchado (*em nota:* N'essa consideração era provido

dos Terrenos e mata em que fundára a Quinta do Mosteiro, um excellente partido para sua sobrinha, e n'esta approximação ambos augmentavam a sua importancia em Torres Vedras. Na *Pedatura luzitana*, de Alão de Moraes, não vem indicado o nome de Branca Bezerra, mas aponta-lhe o appellido de *Almeida;* [1] e esta circumstancia explica porque rasão apparece o neto do poeta com o nome de Gil Vicente de *Almeida*, filho primogenito de Luiz Vicente de *Castro*. Era do lado materno, que os filhos e netos do poeta faziam valer as pretenções nobiliarchicas, ligando-se aos Menezes e aos Barretos de Torres Vedras. O Prior de Santa Maria do Castello instituiu a rendosa Capella do Salvador, cuja administração veiu ao neto do poeta, e tambem poeta, Gil Vicente de Almeida, cuja casa herdou sua filha D. Antonia de Almeida, em quem começou a dissipação dos bens accumulados pela familia dos Vicentes.

A época do casamento do poeta com Branca Bezerra de Almeida póde fixar-se com se-

---

em pessoas muito principaes: assim o refere Carvalho, na *Corogr. Portug.*, t. III, t. I, cap. I) não deverá lotar-se em mais de 600$000 até 700$000 reis e cada um dos seus Beneficios de 300$000 a 350$000 reis. Madeira Torres, *Descripção historica e economica da Villa e termo de Torres Vedras*, (*Hist. e Mem. da Academia*, t. VI, P. I, p. 46 a 48.)

[1] No Ms. 405 da *Col. Pombalina*, fol. 135, tambem se dá á mulher de Gil Vicente o nome de D. Anna de *Almeida*, talvez confundindo Branca Bezerra de Almeida com a que fôra sua mãe, e mulher de Martim de Crasto.

gurança em 1512. Em uma das notas avulsas dos papeis da casa Feijó Barreto se lê:
«A Infanta D. Maria era mais nova *outo annos* que Paula Vicente, quando por morte de seu pae a tomou para moça de sua camara.»[1] A infanta nasceu em 1521, e descontando a esta data outo annos, temos 1513, em que nascera Paula Vicente. Por morte do poeta em 1540, tinha sua filha vinte e sete annos, edade em que entrou ao serviço da infanta D. Maria, donataria de Torres Vedras, que então contava dezenove annos.

Além d'esta comprovação, temos o segundo filho d'este casamento, Luiz Vicente de Castro, que morreu em 1594, em edade avançada de outenta annos, o que determina o seu nascimento em 1514.

Pela *Pedatura luzitana*, de Alão de Moraes, sabe-se que d'este casamento teve Gil Vicente ainda mais dois filhos, Valeria Vicente ou Borges, e Martim Vicente; este mesmo numero de filhos vem apontado nos escriptos genealogicos de Rangel de Macedo,[2] e pela mesma ordem. Pela nota comparativa da edade de Paula Vicente com a da infanta D. Maria, estabelece-se esta ordem de successão:

1.º *Paula Vicente.* — D'ella escreve Alão de Moraes: «*tambem compoz Comedias e ajudou muito seu pae.*» E Rangel de Macedo: «Paula Vicente, *que foi celebre n'aquelle tem-*

---

[1] Baena, *op. cit.*, p. 57.

[2] *Collecção Pombalina.* Ms. 405, fl. 135.

po, ajudando a seu pae a compôr as suas Comedias, e ella compoz outras inteiramente suas.» Esta mesma tradição, foi repetida no seculo XVIII, no *Enthusiasmus poeticus*, n.ª 66, do P.e Antonio dos Reis, nos versos:

> *Paula*, parentem
> Aegidium sociat nunc celso in vertice Montis
> Quem juvisse ferunt, velut olim Polla maritum
> Scribentem juvit Lucanum.

É preciso descontar n'esta lenda o que o rigor chronologico exige; tendo Paula Vicente nascido em 1513, contava vinte e trez annos quando o pae terminava a carreira dramatica e se recolheria á sua quinta do Mosteiro. E como Gil Vicente gastou os ultimos quatro annos da sua vida em colligir, coordenar e emendar os seus Autos, trabalho que ficou ainda assim incompleto emquanto ás trovas de Cancioneiro e outras obras meudas, foi sua filha Paula Vicente que o acompanhou n'este trabalho de copias, ajudando-o com intelligencia e carinho, pelo seu gosto litterario que a distinguia dos outros irmãos. O privilegio que lhe foi passado em 3 de setembro de 1561 para a impressão das obras de seu pae, bem nos revela a parte que teve n'esta coordenação definitiva. Barbosa Machado repetiu a lenda de que Paula Vicente compuzera um volume de Comedias, que se dá como perdido; mas para a sua gloria basta o interesse com que ajudou o pae no trabalho de reunir e depois de «ella querer fazer emprimir hum livro e Cancioneiro de todas as obras

de Gil Vicente seu pay, assi ao que até ora andaram empremidas pelo meudo, como outras que o ainda não foram.»

N'este alvará, da menoridade de D. Sebastião, tem Paula Vicente a qualidade de «moça da Camara da muito minha amada e prezada tia» a intelligente e sympathica infanta D. Maria, em volta da qual se agruparam todos quantos cultivavam a arte e a litteratura. No *Livro das Moradias* da casa da Rainha D. Catherina, Paula Vicente: «ahi apparece com o assentamento de *tangedora*, ao que se deprehende, mestra das donzellas...» [1] Quando em 1538 D. João III constituiu casa á infanta D. Maria, é que Paula Vicente passaria de *tangedora* da casa da rainha para moça da camara da infanta. Pela austeridade de costumes da rainha D. Catherina, e pela intelligencia culta e gosto da infanta, é que se póde bem avaliar o merito da escolha de Paula Vicente.

2.º *Luiz Vicente.* — Authentica-se a existencia d'este segundo genito de Gil Vicente, pela dedicatoria dirigida a D. Sebastião com as Obras de Gil Vicente, em 1562: «E por que sei que já agora n'essa idade de V. A. gósta muito dellas, e *as lê e folga de ouvir representadas*, tomei a minhas costas o trabalho de as apurar e fazer imprimir sem outro interesse, senão servir V. A. com lh'as dirigir e cumprir esta *obrigação de filho.*» Luiz Vicente, como se vê por esta dedicatoria de

---

[1] Juromenha, *Obras de Camões*, I, 31.

1562, mantinha intimas relações com a familia real; elle fôra moço da camara do mallogrado princepe D. João, o unico herdeiro de D. João III e grande apaixonado pela poesia portugueza. No *Nobiliario manuscripto* de D. Luiz da Silveira vem uma carta do princepe D. João a Fernão da Silveira, pedindo-lhe a collecção dos seus versos; [1] e depois de ter obtido a offerta graciosa de Fernão da Silveira, dirigiu-lhe uma outra carta annunciando que o seu moço da camara Luiz Vicente, iria a Evora para tirar a copia pedida: «Eu o Princepe, vos envio muito saudar. Pelo que me escrevestes por uma carta vossa ácerca de vos mandar alguns escrivães para trasladarem as vossas Obras, que os dias passados vos mandei pedir; envio agora *Luiz Vicente*, meu moço da Camara, que he bom escrivão para as trasladar e m'as trazer; e cumprindo tomar alguns outros escrivães mais, elle o fará, por qué assim lh'o mandei

---

[1] Este manuscripto em grande folio, que se conservou na Livraria do Duque de Lafões, intitulava-se: *Poemas de Fernão da Silveira, senhor de Sarzedas, dedicados ao Princepe Dom João.* Eis a carta que o Princepe dirigira ao filho do ultimo Coudel-mór:

«Fernão da Silveira. Eu o Princepe vos envio muito saudar. Porque receberei grande contentamento com ver todas as Obras que tendes feito, vos recommendo muito me queiraes enviar o traslado d'ellas, e não deixeis alguma de que m'o não envieis; e quanto mais em breve o fizerdes, tanto maior prazer receberei e tanto mais vol-o agradecerei. Escripta em Almeirim, em 4 de março de 1551.» Esta carta tambem foi reproduzida por Barbosa Machado, mas sem a referida a Luiz Vicente, encarregado de tirar a copia dos versos.

que o fizesse, e vae provido de todo o necessario para assim o fazer; encommendo-vos muito que lhe deis todo o bom aviamento para lhe cumprir, por que quanto mais cedo vierem vossas Obras, mais folgarei. Antonio Ferrão a fez em Almeirim, a 29 dias do mez de janeiro de 1552 annos.» [1] Por esta mesma época escrevia o princepe D. João pedindo tambem a Sá de Miranda a collecção dos seus versos, os quaes elle sollicitamente ia copiando dos esquecidos rascunhos e por trez vezes lhe enviára, [2] supprindo assim a falta de secretario. Luiz Vicente como *bom escrivão* fôra escolhido para moço da camara do joven e intelligentissimo princepe; e como já tinha dado as suas provas na colleccionação das obras dramaticas de seu pae, o princepe considerava-o apto para ir a Evora trasladar todos os *Poemas* de Fernão da Silveira, o que elle desempenhou. A morte do princepe em 2 de janeiro de 1554, foi um luto manifesto para a poesia quinhentista; Luiz Vicente passou para moço da camara de D. João III, sendo accrescentado depois com o fôro de escudeiro fidalgo e subsequentemente com o de cavalleiro fidalgo; e por carta de 5 de maio de 1555 foi nomeado tabellião judicial da villa de Santarem, [3] por dous annos. A assigna-

---

[1] *Nobiliario* ms. de D. Luiz Lobo da Silveira, fl. 212. (Bibl. municipal do Porto.)

[2] *Sá de Miranda e a Eschola italiana*. p. 329 e seguintes. Porto, 1896.

[3] O sr. visconde de Sanches de Baena publicou o seguinte alvará, extrahido da *Chancellaria de Dom*

tura sua com que acompanha o alvará d'este despacho authentíca a assignatura com que Luiz Vicente de Castro figura nos documentos dos bens de Torres Vedras. Emquanto Luiz Vicente esteve por tabellião em Santarem, ahi casou em 1557 com Mór de Almeida, tendo d'este primeiro matrimonio:

João III, fl. 240 v.: Eu el Rey faço saber a vos Juiz, vereadores e P.dor da villa de Sãtarem ~~que~~ por afonso Ribeiro tabelliam do Judiciall desa vylla ora estar preso pela santa Inquysição e não poder seruyr o dito oficio, confiando eu de *Luis Vicente* meu moço da camara que n'isto me serujrá bem e fielmente como a meu serviço cumpre, e querendo-lhe fazer mercê ey por bem e me praz que elle syrua daquy em diante o dito oficio por tempo de dous annos soomente se tanto durar o livramento e impydimento do dito afonso Ribeiro, cõ o qual oficio o dito *Luis Vicente* averá em quanto o serujr o salario, proes e percallços a elle direitamente ordenado. E por tanto vos mando que metaes loguo em posse da serventia do dito oficio e lhe leixeis servir e delle usar e àver todo o que dito he em quanto ho servir; e elle jurará na Chancellaria aos santos avangelhos, que o syrva bem e fielmente verdadeiramente guardando certo a mim meu serviço e ás partes seu direito. E ey por bem que este alvará valha e tenha força e viguor como se fosse carta feita em meu nome per mi asinada pasada per minha chancellaria, sem embarguo da Ordenação do segundo Livro tytolo xx que diz que das cousas cujo efeito ouver de durar mais de hum ano passem per cartas e pasando per allvarás não valhão. Jorge da Costa o fez em lixboa a b de maio de m bc lb (1555). E o dito *Luis Vycente* foi examinado e avido por auto pera servir o dito oficio pelo doutor Sebastião de Matos do meu conselho e meu desembargador do paço. Manoel da Costa o fez sprever.

Eu *Luis Vicente* n'este alvará conteudo asiney aquy de meu pubryquo synal que tal he † (*Op. cit.*, p. 61. Doc. IX.)

— Gil Vicente de Almeida, (que tambem foi poeta, e se confunde por vezes com seu avô, *o dos Autos*, como se verá na *Bibliotheca lusitana* de Barbosa Machado); [1]

— Jeronymo de Almeida;

— Bernardim Borges;

— Maria da Visitação (freira em Santa Iria, de Thomar).

Contrahiu Luiz Vicente segundas nupcias em Lisboa, com Joanna de Pina, (filha de Luiz de Pina, de Santo Antonio do Tojal, e de Mecia Barreto) e d'ella teve mais trez filhos:

— Martim Barreto de Pina (1578);

— Francisco de Aguiar Barreto (1580 a 1600);

— Damião de Aguiar Barreto (1583 a 1617). [2]

Viuvou Luiz Vicente em 1584, passando logo no anno seguinte a terceiras nupcias em

---

[1] Esta filiação explica-nos o equivoco dos linhagistas que davam o poeta Gil Vicente por filho do ourives Luiz Vicente (vid. supra, p. 97); na realidade o poeta Gil Vicente *de Almeida* foi filho de Luiz Vicente de *Castro*. dando a homonymia logar a lendas biographicas.

[2] D'estes dois ultimos, escreve Sanches de Baena: «Estes dous irmãos Francisco e Damião, residiram por algum tempo em Flandres.» (*Op. cit.*, p. 12.) Por este facto explica a existencia de um retrato do poeta Gil Vicente achado pelo Dr. Xavier da Cunha «collado á folha de um antigo livro de poesias, demonstrando ter sido cortado de alguma *obra publicada em hollandez*, por que se divisam por transparencia phrases impressas no verso do mesmo retrato, pertencentes áquelle idioma.» (*Ib.*, p. 4.)

Torres Vedras, com Isabel de Castro, de que não houve geração. [1]

---

[1] No inventario dos bens de Luiz Vicente de Castro, *cavalleiro fidalgo da casa del Rey*, feito em 1584 por fallecimento de sua mulher Joanna de Pina, achamse os elementos para formar ideia das terras que o rei D. Manoel doára a Gil Vicente no logar do *Mosteiro* de Matacães, reguengo do termo de Torres Vedras; e tambem dos que a infanta D. Maria, senhora de Torres Vedras doára a Paula Vicente, sua moça da camara, no mesmo local, que herdou e reuniu seu irmão Luiz Vicente:

1. Assentamento das Casas no logar do *Mosteiro*, com seu quintal e tanque, (?) que parte das bandas do norte e levante com ruas publicas, com seu lagar de vinho e quintaes.
2. As terras da *Mourinha*, com seu bacello, tanque, horta e cêrca, que parte da banda do levante com caminho que vae por entre as vinhas, e do poente com os *Penedos* (d'aqui o nome de *matacães?*) e do sul com as terras da *Capella*.
3. Outra terra que está entre os caminhos.
4. Um Mortorio que foi vinha, com umas estacas de oliveira.
5. Vinha com seu fumageal, que entesta ao norte com o rio.
6. Olival ás Lameiras, confina ao sul com a ribeira de Matacães, e ao norte com caminho que vae por entre as vinhas.
7. Olival, que entesta com a mesma ribeira.
8. Terra das Cirijeiras, que tem umas oliveiras.
9. Olival que confina com o olival da Capella.
10. Vinha e olival com seu mato e zambujeiros.
11. Vinha com suas oliveiras a so cazal.
12. Terra ao marco de quatro.
13. Pedaço de Terra ao Porto da costa.
14. Pedaço de Terra ao Isprital.
15. Terra ao Castell-Ventoso, confina com o caminho da Ordasqueira.
16. Terra ao Casal, confina ao poente com os *Penedos*...

No *Nobiliario genealogico* de Pina Botelho, [1] tratando-se da descendencia dos Barretos de Pina, do segundo casamento de Luiz Vicente, escreve ácerca do capitão João Barreto de Pina (Procurador ás côrtes em 1668): «Bisneto paterno de *Luiz Vicente de Castro*, — pae do sobredito Martim Barreto de Pina, cavalleiro fidalgo da casa real, que viveu pelos annos de 1584 em sua quinta de Matacães, termo da villa de Torres Vedras, e teve a propriedade do Officio de Escrivão do Thezouro e Tapeçaria por mais de 45 annos, dos quaes fez El Rei D. Sebastião mercê a seu

17. Terra abaixo do Casal, com seu mato.
18. Terra ao Porto de gado, com suas oliveiras.
19. Terra acima do Porto de gado.
20. Terra por romper que está ao Jogo da Bola.
21. Casas na cidade de Lisboa, que são duas moradas pequenas que estam na alcaçova *(Morava n'ellas em 1540 Belchior Vicente)* que parte com D. Fradique, sam forras e estão derrubadas e *nam são muradas por caso da guarnição dos Castelhanos* (1584.)
22. Uma eira que está ao *Penedo*.
23. Terra abaixo das *Lapas*.

Compras de Luiz Vicente:

— Casal na serra da Figueira (comprado por Luiz Vicente a Manoel Botado.)
— Parte da fazenda no *Mosteiro* de Matacães comprada ás Freiras de Salvador em 1580.
— Olival a Antonio Fernandes.

Os bens de Gil Vicente foram conservados por seu neto Gil Vicente de Almeida. O facto de tomar o appellido de *Almeida*, da parte de sua avó e mãe, talvez proviesse de ter herdado prasos de rigorosa geração por parte d'ellas.

[1] Ms. da Torre do Tombo, p. 71.

filho Gil Vicente de Almeida, pelos serviços que seu pae Luiz Vicente de Castro, acima, tinha feito á real Corôa; etc.»

Vê-se por esta noticia dos Barretos, de Torres Vedras, que Luiz Vicente de Castro é o filho do poeta dos Autos, por que chama: «terceiro neto o mencionado Capitão João Barreto de Pina, de Gil Vicente (*de Almeida* — equivoco frequente nos linhagistas) aquelle famoso chamado e conhecido pelo orbe — *o dos Autos* — de que fallam todos os escriptores genealogicos, *cavalleiro fidalgo em tempo del rei D. Manoel*, e d'elle procedem illustres familias...» [1]

Quatro ou cinco annos antes de morrer Luiz Vicente renunciou em seu filho Gil Vicente de Almeida o cargo de Escrivão do Thezouro e Tapeçaria, que exercera desde 1545 por mais de quarenta e cinco annos. Parece que este longo exercicio lhe conciliou a alcunha popular de *Topa no muro*, explicavel pelo cuidado que tomaria nas tapeçarias dos varios palacios régios.

Entre os seus bens moveis descrevem-se tapetes, reposteiros, alcatifas, alparavazes e outras tapeçarias quasi sempre com a observação de *muito velhos*. [2]

---

[1] *Ibid.*, p. 73.

[2] No seu Inventario de 1584 descrevem-se:

Dois panos de armar, de arvoredos e alimarias e bogios, *velhos*, avaliados em seis mil reis;

It. dois panos de armar de figuras, *antigos*, avaliados em doze mil reis;

It. duas guardas portas de arvoredos e caçadores, — *velhas*, avaliadas em trez mil reis;

3.º *Valeria Borges.* — D'este terceiro filho de Gil Vicente fallam o desembargador Alão de Moraes e Rangel de Macedo com a observação: — «*mulher de D. Antonio de Menezes, filho de D. Luiz de Menezes.*» Por esta circumstancia de figurar no titulo dos Menezes, é que D. Antonio de Lima, escrevendo nos fins do seculo XVI, cita o nome da filha de Gil Vicente, alludindo honrosamente ao poeta. Transcrevemos do *Nobiliario manuscripto* de D. Antonio de Lima:

Dom Luiz de Menezes, filho d'este D. Antonio (de Menezes) foi casado com D. Beatriz, filha de Estevam de Aguiar, [1] uchão d'el rei Dom João o 3.º, de que houve D. Antonio de Menezes, D. Fernando de Menezes, que andou em Castella com el rei Philippe, e Fr. Pedro, frade de San Francisco, e Dona Jeronyma de Menezes, mulher de Heitor da Silveira, o Drago, Senhor da Sovereira fermosa.

It. trez guardas portas baxas, *velhas e rotas*, avaliadas em mil e quinhentos reis.

It. hum pano de armar de teor, avaliado em mil reis;

It. cinco alparavazes de raz *velhos*, avaliados em mil reis;

It. huma alcatifa grande, *velha*, rota, avaliada em outocentos reis;

It. duas alcatifas pequenas, avaliadas em mil e seiscentos reis;

It. quatro coxins de raz *muito velhos*, avaliados em mil e quatrocentos reis, etc. (Baena, *op. cit.*, p. 73.)

[1] Era casado com Philippa Borges, irmã de Gil Vicente, ourives da Rainha D. Leonor e Mestre da Balança da Casa da Moeda.

Dom Antonio de Menezes, filho 1º d'este D. Luiz de Menezes casou com *Dona Valleria Vicēte, filha de Gil Vicente, natural de Guimarães* e irmãa do topa no muro, *o qual fazia os Autos, os melhores e mais graciosos e sustanciaes que naquelle tempo se fizerão em Portugal;* de quem houve Dom Luiz, D. Pedro, D. João, D. Constantino, D. Beatriz freira em Santos, D. Helena freira em... D. Marianna.

D. Luiz de Menezes, filho 1º d'este D. Antonio, casou com D. Antonia de Almeida, filha de *Gil Vicente de Almeida*, e teve a D. Maria de Menezes, primeira mulher de Antonio Garcez da Silva, c. g.» [1]

Este texto do *Nobiliario manuscripto* já tinha sido citado para attestar a naturalidade de Gil Vicente como de Guimarães, pelo auctor da *Bibliotheca Lusitana;* em uma outra copia ou redacção mais antiga, em vez da phrase: — «os Autos, os melhores e mais graciosos e sustanciaes que *n'aquelle tempo se fizeram* em Portugal» — lê-se, como affirmação de um contemporaneo: — «o qual fazia os Autos, que foi o que de melhor e mais graciosos e sustanciaes *ategora se fez* em Portugal.» [2] Citando esta variante de um outro manuscripto, que dá ao testemunho uma expressão mais coéva do poeta, tambem se nos esclarece o sentido d'essa outra passagem: *e*

---

[1] *Nobiliario* de D. Antonio de Lima, fl. 201 e 202, v. (Da *Collecção Pombalina.*)

[2] Ms. n.º 288, fl. 217. (Da *Coll. Pombalina.*)

irmãa do topa no muro; [1] e sendo esta a leitura verdadeira, é Valeria Vicente a referida como irmã de Luiz Vicente de Castro, que occupava o cargo de Escrivão do Thezouro e Tapeçaria, sendo talvez por isso mais conhecido entre os fidalgos e palacianos pela alcunha pittoresca de *Topa no muro.* [2]

Por este longo trecho que tomámos do *Nobiliario* de D. Antonio de Lima, se alcança uma parte das relações de parentesco da familia do poeta com a do ourives. Primeiramente, *Valeria Vicente* adopta o appellido de *Borges* por ter casado com o neto de Philippa Borges, [3] que era prima de seu pae; e o seu filho primogenito D. Luiz de Menezes, casou com uma filha de seu sobrinho *Gil Vicente de Almeida*, D. Antonia de Almeida. É principalmente para determinar as duas grandes individualidades artisticas que entramos n'estas particularidades genealogicas. [4] Segundo

---

[1] Na copia d'este *Nobiliario* que está na Torre do Tombo, lê-se, a fl. 156, muito claramente *irmaão.*

[2] Adoptando-se a palavra *irmaão*, do ms. da Torre do Tombo, cabe a referencia a Gil Vicente, o dos *Autos*, que não teve outro irmão, e que na *Pedatura portugueza* vem como filho unico de Martim Vicente. Achamos portanto esta leitura inadmissivel.

[3] Vide o estudo mais adiante sobre *Gil Vicente, Ourives.*

[4] Camillo Castello Branco embrulhou deploravelmente esta filiação de *Valeria Borges*, dando-a como filha de umas segundas nupcias de Gil Vicente com D. Maria Tavares, (factos que competem ao neto do poeta, isto é, a *Gil Vicente de Almeida.*) *Hist. e Sentimentalismo,* p. 15.

o *Nobiliario* de Cabedo de Vasconcellos, esta D. Antonia de Almeida, tendo viuvado do seu primo segundo D. Luiz de Menezes, depois «*se casou com um homem baixo.*» Alão de Moraes, diz na *Pedatura luzitana* de um modo mais crú: «D. Maria (lêa-se D. Antonia) de Almeida que casou com D. Luiz de Menezes, seu primo segundo, *e por sua morte se casou com um barbeiro.*» Na monographia genealogica de Sanches de Baena, lêmos: «O segundo marido de D. Antonia de Almeida foi João Rodrigues de Carvalho, *o primeiro dissipador da fortuna adquirida pelos Vicentes.*» [1]

Vê-se por este lado como do filho do primeiro casamento de Luiz Vicente os seus descendentes vieram a perder a sua casa e quinta do Mosteiro; [2] em Torres Vedras a importancia dos Vicentes continuou-se nos filho e descendentes do segundo casamento, os Barretos de Pina, que figuraram nos seculos XVII e XVIII.

4.º *Martim Vicente.*—Dão noticia d'este filho de Gil Vicente, os dois linhagistas citados. Christovam Alão de Moraes escreve:

---

[1] *Op. cit.*, p. 14.

[2] Escreve Camillo: «A descendencia de Valeria Borges some-se nos seus bisnetos D. Antonio de Menezes, morgado da Tamugem, que casou em Setubal, D. João, que não casou, D. Juliana, mulher de Manoel de Andrade, D. Maria, de Antonio Garcez, e D. Helena, do corregedor Manoel de Brito de Menezes.» (*Op. cit.*, p. 16.) O visconde de Sanches de Baena desenvolve este quadro, até 1833. (*Ib.*, p. 15 e 16.)

«*Martim Vicente, que serviu na India, onde morreu solteiro.*» Rangel de Macedo, seguindo outras fontes, tambem repete: «*Martim Vicente, que morreu na India, s. g.*» A fórma vaga como nos *Commentarios de Affonso de Albuquerque* [1] se falla que na embaixada ao Hidalcão em 1512 fôra *o filho de Gil Vicente* por escrivão, influiu para que se considerasse como filho do poeta, e pela expressão antonomastica como tendo o mesmo nome de seu pae. A redacção que Gaspar Corrêa deu a este facto da embaixada de 1512 não permitte equivoco; não se falla em *filho de Gil Vicente*, mas nomeia-se o escrivão, chamado Vicente Fernandes. [2] Por essa honrosa antonomasia se elaborou a lenda de ser o pertenso Gil Vicente, filho do poeta, tambem poeta dramatico como o pae, que o mandára para a India por sentir-se offuscado pelo seu talento! Deu curso a esta lenda absurda o bibliographo Barbosa Machado, confundindo o facto de ser poeta dramatico *Gil Vicente de Almeida*, neto do dos Autos. No anno de 1512, em que o *filho de Gil Vicente* (Ourives), Vicente Fernandes, servia de escrivão na embaixada ao Hidalcão, n'esse mesmo anno é que Gil Vicente, o poeta, casa com Branca Bezerra. O nascimento d'este filho, chamado *Martim Vicente*, como seu avô paterno, só podia ter sido por 1517 ou 1518; e n'este caso partindo para a India antes do falleci-

---

[1] Parte III, cap. 52, p. 442.

[2] Filho de Gil Vicente, o *Ourives;* teve este relações com Affonso de Albuquerque.

mento de sua mãe em 1532, teria quatorze annos. A lenda malevola, que diz ter partido para a India *quando o pae estava no auge da sua gloria* (por 1536, em que finda a carreira dramatica) tem em si o germen da falsidade; Martim Vicente contando então dezouto annos, não estava em edade de revelar um talento capaz de offuscar qualquer intelligencia formada; seguiu para a India, como seu primo Vicente Fernandes. A India era um vasadouro das familias, como os conventos de frades; dois filhos do segundo casamento de Luiz Vicente, Francisco e Damião de Aguiar tambem serviram na India e lá morreram. A lenda de que um filho do poeta fôra para a India teve pois um fundo de verdade; o intuito malevolo foi-lhe introduzido pelo antagonismo que reagira contra o livre pensamento de que o poeta se inspirava nos seus Autos. Apresentados os filhos, continuemos a vida do poeta.

A eleição de João de Medicis para papa, com o nome de Leão x, em 13 de março de 1513, pacificára as facções politicas, ás quaes o novo eleito concedeu uma amnistia. O rei D. Manoel resolveu mandar-lhe uma embaixada a cumprimental-o, aproveitando este ensejo para dar largas ao seu animo perdulario e apparatoso. Para acompanhar o embaixador Tristão da Cunha, além de dois accessores, foi escolhido para secretario Garcia de Resende. Parecia que como antigo protegido de D. João II, estava excluido do favor do rei D. Manoel. É certo que o rei não nomeou para este encargo o seu antigo mestre de Rhetorica, como lhe competia; Gil Vicente

encontrava da parte de D. Manoel uma certa animadversão, como adeante se verá. Com a embaixada, enviava o rei de Portugal um riquissimo presente em que lhe prestava feudo pelas descobertas e conquistas orientaes. Levava Tristão da Cunha o primeiro Elephante que appareceu na Europa, o qual no anno de 1506 fôra mandado para o reino pelo poeta palaciano D. Francisco de Almeida na náo commandada por outro poeta, Vasco Gomes de Abreu.

Na tragicomedia *Exhortação da Guerra*, representada em 1513, em 14 de agosto, á partida do Duque D. Jayme para Azamor, falla Gil Vicente:

É vivo aquelle alifante
Que foi a Roma tão galante?

(*Obr.*, II, 356.)

O Elephante produziu em Roma uma impressão tal, que revolucionou os ornatos da eschola de Raphael, e mereceu ser mencionado nas celeberrimas *Epistolae obscurorum Virorum*, do Cavalleiro de Hutten, nas quaes a hypocrisia clerical e o pedantismo da Escholastica foram feridos mortalmente. [1]

[1] Eis a narrativa da morte do Elephante, como a descreve Ulrich d'Hutten:

Vos bene audivistis qualiter Papa habuit unum magnum animal, quod vocatum fuit Elephas, et habuit ipsum in magno honore, et valde amavit illud. Nunc igitur debetis scire quod tale animal est mortuum. Et quando igitur fuit infirmo, tunc Papa fuit in magna tristitia, et vocavit medicos plures, et dixit eis: — Si

É de crêr que entre as riquezas da joelheria offerecida ao Papa, fossem muitas peças lavradas pelo ourives Gil Vicente, que se manteve nas graças do monarcha até á morte d'este. Achava-se n'este anno de 1514 na côrte de Roma o clerigo Bartholomeu Torres de Naharro, que se resgatára do captiveiro de Argel, e deante do Papa Leão x representou a Comedia *Trofea*, que escrevera em honra do rei D. Manoel e dos seus descobrimentos e conquistas. Eis o conteúdo d'essa comedia, como a resume Ticknor: o dialogo é insipido e prolixo, com episodios inuteis, e toda ella pouco vale. Acabado o prologo ou introito, que se compõe de uns trezentos versos, entra a Fama no primeiro acto, e annuncia que o rei D. Manoel alcançou mais terras com as suas armas do que descreveu Ptolomeu com a sua penna. Então Ptolomeu sáe do inferno dizendo ter recebido licença de Plutão, e queixa-se do que dissera a Fama em seu desabono; depois de uma renhida polemica, Ptolomeu vê-se obrigado a confessar que a Fama tem rasão. No segundo acto vem os pastores varrer o salão para a chegada do Rei, e um d'elles senta-se no throno, imitando o cura da sua terra quando ao domingo an-

est possibile, sanate mihi Elephas. Tunc fecerunt magnam diligentiam et viderunt ei urinam, et dederunt ei unam purgationem quæ constat quinque centum aureos; sed tamen Elephas... est mortuum, et Papa dolet multum, et dicunt quod daret mille ducatos pro Elephas; quia fuit mirabile animal, habens longum rostrum in magna quantitate; et, quando vidit Papam, tunc geniculavit ei, et dixit cum terribili voce *bar, bar, bar.*»

nuncia os dias santos. Ralham entre si e praguejam, até que um pagem os congrassa e manda acabar o trabalho e preparar o salão para a chegada do rei. Todo o acto terceiro é occupado pelo arrasoado de um interprete que vae nomeando um por um os reis do Oriente e da Africa, que ali estão presentes e mudos, e por elles falla o interprete dizendo que estão promptos a receber o baptismo e as leis do monarcha portuguez, que em presença de tudo isto se conserva no mais profundo silencio. No quarto acto o Rei torna a occupar o throno, e recebe quatro pastores, que lhe apresentam uma raposa, um cordeiro, uma aguia e um gallo, explicando-lhe com algum chiste a allusão politica e moral d'aquelles presentes; mas o Rei conserva-se tão mudo como quando lhe apresentaram os vinte reis pagãos. No quinto e ultimo acto Apollo entrega á Fama uns versos compostos em elogio do Rei e da Rainha e do Princepe, e distribuem varios exemplares para se repartirem pelos assistentes. Um Pastor pede que lhe dêem um, a Fama nega-lh'o, e sobre isto altercam. O Pastor zangado offerece-se para ir pelo mundo publicar as glorias do Rei, com tanto que a Fama lhe empreste as azas. A Fama concede-lh'as, ajusta-lh'as, e quando o Pastor se esforça para voar, cáe no chão e quebra a cabeça; com esta situação e com um Villancico cantado por todos, acaba a comedia.» [1]

---

[1] *Historia de la Literatura española.* t. I, p. 312. Trad. Gayangos.

O Papa não julgava indigno que um clerigo representasse na sua presença; n'esta época, litteratos e eruditos tambem representavam deante d'elle a comedia *Mandragora* de Macchiavelli, em que era atacada acerrimamente a classe clerical. Isto nos ajuda a comprehender como era que Gil Vicente, um homem de letras e com fôro de fidalguia, se prestava na côrte de D. Manoel a representar como actor as suas composições dramaticas, e ao mesmo tempo essa franca liberdade com que verberava o parasitismo monachal e as simonias da Egreja.

Assistindo á representação da *Trofea* na côrte de Leão X, lembrar-se-ia Garcia de Resende de ter visto representar em 1510, em Santos o Velho, o *Auto da Fama*, em que Gil Vicente em uma fórma tambem allegorica e com uma graça delicada exalta as glorias do reinado de D. Manoel. Os dois Autos têm uma grande analogia na estructura; verdadeiramente, os unicos cultores da fórma dramatica na peninsula hispanica até então eram Juan del Encina e Gil Vicente, tomados como modelos. Garcia de Resende, que n'esta viagem á Italia tinha visto o esplendor da Renascença italiana, não se esquece de aproximar estes dois nomes dos iniciadores do theatro moderno:

Outro mundo novo vimos
Por nossa gente se achar,
E o nosso navegar
Tão grande que descobrimos
Cinco mil leguas por mar.

E vimos minas reaes
D'ouro e dos outros metaes
No Reyno se descobrir;
Mais que nunca vi saír
Engenhos de Officiaes.

Vimos rir, vimos folgar,
Vimos cousas de prazer,
Vimos zombar e apodar,
Motejar, vimos trovar
Trovas que eram para lêr.
Vimos homens estimados
Por manhas avantajados;
Vimos damas mui formosas
Mui discretas e manhosas,
E galantes afamados.

Musica vimos chegar
A' mais alta perfeição,
Sarzedas, Fontes cantar,
Tanger, cantar sem ração!
Arriaga, que tanger!
O Cego, que grão saber
Nos orgãos! e o Vaena!
Badajoz! e outros que a penna
Deixa agora de escrever!

Pintores, Luminadores
Agora no cume estam,
Ourivezes, Esculptores
Sam mais sotis e melhores
Que quantos passados sam.
Vimos o gram Michael,
E Alberto e Raphael,
E em Portugal ha taes
Tam grandes e naturaes
Que vem quasi a o olivel.

E vimos singularmente
Fazer representações
D'estilo muy eloquente
De muy novas invenções
E fectas por *Gil Vicente:*
Elle foy o que inventou
Isto caa, e o usou
Cõ mais graça e mais doctrina,
Posto que Joam del Enzina
Ho pastoril começou.

A viagem da Italia é que habilitára Garcia de Resende a esboçar este quadro comparativo da Renascença, lembrando-se das descobertas maritimas dos portuguezes, do brilhantismo dos serões manoelinos, dos motes graciosos dos poetas palacianos e da originalidade e singularidade das invenções dramaticas de Gil Vicente.

No anno de 1515 não representou Gil Vicente Auto algum ou comedia na côrte; n'este anno dera-se o falecimento do terrivel Affonso de Albuquerque, deposto do seu logar de governador da India por intrigas mesquinhas e suspeitas de traição politica. Os desastres da expedição de Africa e os triumphos dos Reis de Fez e Maquinés não permittiam a festa de um Auto. Boa vontade teria Gil Vicente de celebrar com um divertimento dramatico o nascimento do infante D. Duarte. Principalmente no anno de 1516, foram tamanhas as desgraças dos nossos guerreiros na Africa, tão grande a mortandade e a perda das conquistas, que D. Manoel esteve a ponto de abandonar aquellas emprezas. A revolta dos mouros de Vleidambran, commandados por Rah-Benxamut, que queria re-

haver a sua formosa mulher Hoté, que lhe fôra roubada, deu causa a um dos destroços mais atrozes da nossa historia. O lucto e descontentamento geral era profundo.

A rainha D. Maria encontrava-se tambem doente do seu ultimo parto; para a distrahir, ou talvez por pedido d'ella, Gil Vicente escreveu esse extraordinario *Auto da Barca do Inferno*, cuja primeira redacção foi em castelhano. Devia produzir uma emoção de terror em um espirito deprimido pelo fanatismo e pela doença. Na rubrica inicial, história o poeta: «Esta perfiguração se escreve n'este primeiro livro das obras de devação;... foi *representada de camara*, pera consolação da muito catholica e sancta Rainha Dona Maria, estando enferma do mal de que faleceu, na éra do Senhor de 1517.» A rainha faleceu com trinta e cinco annos de edade em 7 de março d'esse anno, esgotada por laboriosos partos. Para uma creatura sobreexcitada pelos terrores religiosos e inanida pela doença, o *Auto da Barca do Inferno* pouca consolação levaria. Das outras partes em que se desenvolveu esta Trilogia dramatica, diz Gil Vicente, que *foram representadas na capella.* O genio inventivo do poeta é sublime no final d'este Auto, quando a Barca está cheia e prestes a largar: «Vem quatro Cavalleiros da Ordem de Christo *que morreram nas partes de Africa*, e vem cantando a quatro vozes uma letra... São os unicos que entram na *Barca da Gloria.* Esta scena devia produzir na côrte uma emoção profunda, porque, como notámos, no anno antecedente dera-se a grande catastrophe da Africa, perecendo ahi, como

preludio do futuro Alcacer-Kibir, a flor da cavalleria portugueza. Os Anjos chamam os Cavalleiros:

> Oh Cavalleiros de Deus,
> A vós estou esperando;
> Que morrestes pelejando
> Por Christo, senhor dos céos!
> Sois livres de todo o mal,
> Sanctos por certo sem falha;
> Que quem morre em tal batalha
> Merece paz eternal.
>
> (*Obr.*, I, 243.)

Estas palavras, conhecida a situação em que foram proferidas, depois de se saber da grande mortandade de 1516, arrancariam lagrimas, assim como ainda hoje lidas fazem estremecer. Por isto era o poeta admirado na côrte, provocando reconcentradas invejas.

Com o mesmo genio sarcastico de Rabelais, apoda Gil Vicente os jurisconsultos cesaristas, que firmavam o poder real sobre as ruinas das autonomias locaes. — Como vae lá o Direito? — pergunta o Diabo ao Corregedor. Gil Vicente, que na sua obra poetica sustentava a tradição medieval contra a corrente erudita da Renascença, achava-se immerso em uma côrte em que o poder real ia impondo a sua dictadura sobre a independencia municipal. Gil Vicente assistia com tristeza a esta decadencia das garantias populares ante a absorpção do poder monarchico; a reforma dos Foraes, era no fundo a unificação do velho direito consuetudinario dos concelhos em um Codigo baseado sobre a copia dos direi-

tos reaes dos Codigos romanos nas *Ordenações do Reino*. Mesmo a caridade, organisada na sua fórma de assistencia de classes por iniciativas individuaes, foi administrativamente centralisada pelo poder monarchico nas Misericordias. Lisboa foi a cidade que mais soffreu na absorpção dos seus fóros, e em seu despeito D. Manoel chegou a extinguir a Casa dos Vinte Quatro. Gil Vicente que tão poeticamente idealisa os costumes populares, sentia uma certa revolta contra estas violencias da nova legislação monarchica. Um successo ia dar-se na côrte, n'esse mesmo anno de 1517, que provocou profundas dissidencias e bandos de favoritismo.

A 7 de março de 1517 morrera a rainha D. Maria, em consequencia do laborioso parto do infante D. Antonio; e ainda n'esse mesmo anno, mandou D. Manoel, em setembro, o seu embaixador D. Alvaro da Costa propôr secretamente a Carlos V o casar-se com a princeza D. Leonor, sua irmã. A este proposito escreve Fr. Luiz de Sousa: «Espantou-se o reino, sentiu-se o Princepe. Estranhava o povo vêr um Rei, por muito prudente reputado, sem dar mais tempo ao nojo e memoria de uma Rainha de tanto merecimento, como era a defuncta, (cousa que até entre gente popular causa escandalo) pôr em obra casar-se; e em edade crecida, com a casa cheia de herdeiros; e sobretudo com barbas brancas, buscar mulher muito moça e com fama de formosa para madrasta de outo filhos; obrigar-se a si e aos seus a gastos superfluos e desnecessarios.» [1]

[1] *Annaes de D. João III*, cap. 4, p. 16.

O desgosto do princepe herdeiro (D. João III) era: «*tomar-se-lhe a dama que já em espirito era sua*, e querer seu pae para si em segredo e como a furto a mesma molher, que para elle tinha muitas vezes publicamente pedido.» [1] D. Manoel começou logo por distinguir as pessoas que lisongeavam aquelle seu prurido de sensualidade senil. No anno de 1517 não tornou Gil Vicente a representar na côrte, e só no natal de 1518 é que representa o *Auto da Barca da Gloria* deante da rainha viuva de D. João II, a cuja protecção parecia accolher-se, como se póde inferir do facto de ter representado em Almada o *Auto da India*, deante da mesma senhora.

A má vontade do rei D. Manoel contra Gil Vicente, o seu antigo mestre de Rhetorica, não é uma deducção de hipercritica. Lê-se no manuscripto das *Memorias dos ditos e sentenças dos Reys, Princepes e Senhores portuguezes e outras pessoas de fama*, a seguinte anecdota, que está colligida sob o nome do rei D. Manoel: «Contentando-se muito el Rey de hũa comedia que lhe representou em portuguez hũ grande poeta d'aquelle tempo, chamou-o, e praticando com elle, disse-lhe: — Que se fora latino houvera de ser um grandissimo homem. — E o poeta respondeu-lhe: — Que muito mais fôra se fòra rico. E porque o poeta era realmente amigo de vinho, disse-lhe el Rey: — E muito mayor, se as uvas se colheram em agraço.» [2]

---

[1] *Ibid.*, p. 17.

[2] *Op. cit.*, fl. 11. Ms. da Torre do Tombo. (Communicação do sr. Pedro Augusto de Azevedo.)

Este texto presta-se a curiosas explicações. O grande poeta, digno d'este nome, e que representava deante do rei comedias em portuguez, era indubitavelmente Gil Vicente; já o seu contemporaneo Garcia de Resende proclamava a arte e a doutrina das suas representações. A comedia em portuguez, que o rei teria visto representar, seria a graciosissima *Farça dos Fisicos*, a que o auctor não poz data, mas que se póde fixar por 1519, época em que estavam bastante exacerbadas as hostilidades por causa do terceiro casamento de D. Manoel. O rei gostou da comedia, por que é effectivamente cheia de sal, mas não podendo encobrir a sua má vontade contra o poeta, deplora hypocritamente o não ser elle um *latino*, para assim dar relêvo a todo o seu talento. Por não ser latino, tambem não escolheu D. Manoel a Gil Vicente para secretario da embaixada a Leão X. Gil Vicente não terminára na Universidade o curso de direito civil, e a sua sympathia pelas tradições da Edade media faziam-n'o considerar como refractario ao espirito latinista, proclamado pelos eruditos humanistas. Esta accusação banal hade tornar a apparecer no reinado de D. João III, vendo-se Gil Vicente forçado a reptar certos *homens de bom saber*, que negavam a originalidade dos seus Autos, propriamente considerando-os como simples reproducção das fórmas hieraticas dos Villancicos populares. Vêmos em seguida a queixa da sua pobreza, confessando que fôra maior o seu merecimento *se fôra rico.* Esta situação esclarece-se pelos factos historicos que então se passaram.

O rei D. Manoel, tendo, passado cinco mezes depois de viuvo, mandado D. Alvaro da Costa cumprimentar Carlos v, e secretamente a pedir-lhe a mão de sua irmã D. Leonor, deu ao embaixador os mais extraordinarios poderes para effectuar logo o casamento por procuração. Diz Frei Luiz de Sousa: «e foram os poderes que lhe deu tão largos e sem limites, que primeiro se soube em Portugal estar concluido que começado.» D. Manoel mandou a toda a pressa proceder aos trabalhos de ornamentação para a entrada da nova rainha em Lisboa em 1518. Em novembro d'esse anno entrou a rainha D. Leonor em Castello de Vide, e D. Manoel foi recebel-a no Crato, não podendo entrar em Lisboa por causa da violencia da peste que se manifestou, suspendendo-se então as obras para o festivo recebimento. Sabe-se que Gil Vicente, ourives, fôra o encarregado de superintender n'essas festas, e que apesar da intensidade da peste o rei mandou que se continuasse nos trabalhos preparatorios. Consigna-se o facto em um requerimento de Garcia Fernandes, que diz ácerca do falecimento de Francisco Anrriquez «o milhor official de pintura que n'aquelle tempo avia, que foy no ãno de XVIII ou XIX quãdo a peste deu nesta cidade de lixboa, e o dito senhor lhe mandou que se não saysse e ficasse nella fazendo na dita obra e assy nas bandeiras que então mandou fazer *pera a entrada da Rainha dona lianor*...» [1] É a esta peste de 1518 que se re-

[1] *Corpo chronologico*, P. III, Maç. 15, Doc. 13. (Ap. Baena, *op. cit.*, p. 44.)

fere o poeta Gil Vicente nas trovas: «Ao Conde de Vimioso, a quem El Rei remetteu o autor sobre hum despacho seu: *Foi isto em tempo de peste, e o primeiro rebate d'ella deu por sua casa.*» Ahi fallando da doença queixa-se em seguida da sua pobreza:

> *Minha vida está em balança,...*
> Isto digo
> Polo que passo commigo,
> Polo tempo que se passa:
> *Vejo minha morte em casa*
> E minha casa em perigo.
>
> . . . .
>
> Que o medrar
> Se estivera em trabalhar,
> Ou valera o merecer,
> Eu tivera que comer
> E que dar e que deixar.
>
> (*Obr.*, III. 382.)

Os chocarreiros castelhanos, como o escreveu Damião de Goes, achavam então a preferencia dos favores no animo do monarcha. Depois da referencia á sua falta de riqueza, replicou o rei dando corpo ás vozes malevolas que espalhavam ser o poeta *amigo de vinho:* que seria muito mais «*se as uvas se colheram em agraço.*» Ha aqui um malicioso equivoco; Gil Vicente era proprietario da Quinta do Mosteiro e de muitas terras de vinha em Matacães na bella região vinicola de Torres Vedras. *Per antre vinhas* é um dos confrontos das terras descriptas no inventario feito por seu filho Luiz Vicente. Como

productor de vinhos, se as uvas dessem vinho ainda em agraço, teria Gil Vicente mais recursos; é natural que o poeta fallasse das suas vinhas, e da venda em Lisboa do seu *torreano*, para que o apodassem de *amigo de vinho*. A malevolencia contra o poeta manifesta-se mais n'essa lenda da emulação contra o filho que manda para a India por causa do seu precoce talento dramatico. Da parte do rei D. Manoel, esse espirito de hostilidade é o mesmo com que destaca Fernando de Magalhães, Duarte Pacheco, Affonso de Albuquerque, Pedro Alvares Cabral, Antonio Galvão e Vasco da Gama. Era com verdade que lhe chamava Camões *rei iniquo*.

Entre as Trovas de Gil Vicente que se tornaram muito populares, e apparecem citadas nas obras litterarias dos nossos quinhentistas, figuram as do *Pranto de Maria Parda, porque via as ruas de Lisboa com tão poucos ramos nas tavernas e o vinho tão caro, e ella não podia viver sem elle*. Ahi cita as ruas em que existiam as principaes tavernas, San Gião, travessa de Mata-porcos, a Ferraria, Cata-que-farás, a Ribeira, a Mouraria, Alfama, rua dos Fornos, Poço do Chão, e os principaes retalhistas, a Biscainha, o castelhano João Cavalleiro, Branca Leda, João de Lumiar, Martim Alho, Falula; e no *Testamento* de Maria Parda cita as principaes regiões vinicolas. As Trovas em que o assumpto principal era o vinho, constituiam um genero litterario desenvolvido sobre a tradição medieval; no *Cancioneiro* de Resende, vem colligida uma Lamentação de *hum Creligo sobre huma pipa de vinho que se lhe foy*

pelo cham, [1] escripta por Anrique da Motta pela mesma época do *Pranto de Maria Parda.* Estes dois poetas acharam-se versejando no processo de Vasco Abul, e competiam em graça e improvisação. Gil Vicente no *Auto da Historia de Deus* cita a região de Torres sua conhecida, quando põe na bôca de Satanaz:

> E a terra que tenho de cardos e pedras,
> Que vai desde Cintra até *Torres Vedras;*
> Tudo é meu. Olha pera mi
> Verás como medras.
>
> (*Obr.*, I. 340.)

A anecdota quinhentista assim explicada revela-nos um pouco da vida intima de Gil Vicente; a peste de 1518 e 1519, começou a declinar por principios de julho de 1520. Em 1519 já o poeta se achava restabelecido, tendo representado deante da rainha viuva Dona Leonor o *Auto da India,* em Almada; e como D. Manoel se achasse então em Almeirim com sua terceira mulher, ainda temeroso da peste, foi Gil Vicente ahi representar-lhe o *Auto da Barca da Gloria.* Era um modo de distrahir a joven rainha, cuja entrada na capital se ia demorando de mais a pretexto da peste. Por carta régia de 20 de novembro de 1520, mandou D. Manoel á Camara de Lisboa, que tratasse dos festejos para a sua entrada com a nova rainha na capital, e que se entendesse

[1] *Canc. geral,* t. III, p. 477.

em tudo, ouvindo e seguindo as indicações de Gil Vicente. [1] Dá-se aqui a natural confusão do *ourives* Gil Vicente com o poeta Gil Vicente seu primo; [2] mas, effectivamente é do ourives que trata o documento. Como se sabe pelo requerimento de Garcia Fernandes, já em 1518 o rei D. Manoel mandára fazer as bandeiras e outros ornatos para o recebimento da rainha, e pelo testemunho de Belchior Vicente que era *moço pequeno* n'este tempo, sabe-se que vira tratar estas cousas em casa de seu pae. As festas ordenadas para a entrada em 1518 não se realisaram por causa da peste, apesar das grandes despezas que se fizeram. D. Manoel deixou-se ficar em Evora, e passou depois para Almeirim, fazendo a sua entrada triumphal em Lisboa em janeiro de 1521. Foi por tanto durante todo o mez de dezembro de 1520 que o ourives Gil Vicente dirigiu os preparativos das festas, cujas despezas foram escripturadas por Diogo Facha; ahi se lê:

=«*A* Gil Vicente, *de fazer os cadafalsos para a entrada dEl Rei e da Rainha, 40.000.*»=

Assim se designa os catafalcos ou tribunas e pavilhões onde os reis ouviram *a aren-*

---

[1] *Livro 1.º das Festas*, fl. 31, da Camara Municipal de Lisboa. (Ap. Freire de Oliveira, *Elementos para a Hist. do Municipio de Lisboa.*)

[2] O sr. Freire de Oliveira, nos *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa*, t. I, p. 523, escreve: «diremos que nos parece não dever restar duvida que o Gil Vicente de que trata esta carta régia de 20 de novembro de 1520, *é o celebre poeta Gil Vicente*, etc.

ga do Dr. Diogo Pacheco, e onde lhes foram entregues as chaves da Cidade. Gil Vicente, como se sabe pelo requerimento já citado, é que dirigiu o trabalho das bandeiras reaes, do paleo que tinha grandes lavores de ourivesaria, como cordões, borlas, franjas, chaparias de prata. É possivel que o poeta coadjuvasse o primo nas Folias de homens e moças vindas de Abrantes e da Castanheira, mas o trabalho dos Galeões que foram ao Barreiro, e todas as mais *cousas e autos* que se fizeram para a solemnidade da recepção dos reis foram incumbidos á direcção do ourives Gil Vicente.[1] Nas obras do poeta não se acha nenhum vestigio de qualquer producção referente á entrada de D. Manoel em Lisboa; a curiosidade de uma representação dramatica já tinha sido satisfeita em Almeirim. O rei queria festas estridentes, para a multidão, para o deslumbramento da sua soberania, que começava a ser discutida. Elle queria continuar as festas desvairadas que encheram o seu reinado, fazendo mais do que fizera na recepção das embaixadas de Veneza, e nas festas do Tejo e do combate publico do Elephante com o Rhinoceronte. O artista Gil Vicente é que melhor do que ninguem podia idear um programma apparatoso. Mas o rei não tinha descanso, e mal poderia resistir á novidade de uns amores extemporaneos. N'esse mesmo anno de 1521 tiveram de fazer-se as festas pelo casamento da Infanta D. Beatriz com o Duque de Saboya; já con-

---

[1] Vide o estudo especial no fim d'este livro.

trastavam porém com a miseria e fome publica de Portugal n'esse anno. Garcia de Resende descreve os grandes festejos que se fizeram em 8 de agosto por occasião da *Hida da Infanta;* Gil Vicente representou n'essa noite nos Paços da Ribeira a sua encantadora tragicomedia das *Côrtes de Jupiter*, augurando a boa viagem á delicada princeza. Por essa occasião passava-se o terrivel drama amoroso de Bernardim Ribeiro com Joanna Zagalo, sua prima, que dera logar á lenda da paixão do poeta por D. Beatriz. É n'esta composição que Gil Vicente citando varios poetas palacianos que assistiam á representação, como Jorge de Vasconcellos, joga sua bisca sarcastica ao chronista Resende, de uma grande obesidade:

> E *Garcia de Resende*
> Feito peixe tamboril;
> E inda que de tudo entende,
> Irá dizendo por ende:
> Quem me dera um arrabil.
>
> (*Obr.*, II. 406.)

Referia-se ao seu talento encyclopedico, como poeta, musico, desenhador, architecto, chronista, diplomata, e sabendo medrar na côrte como bom politico.

A tragicomedia das *Côrtes de Jupiter* foi a ultima obra de Gil Vicente a que o rei D. Manoel assistiu. Em 1521 tornou a reapparecer a peste, ou propriamente o typho exanthemico que devastava Lisboa por causa da carencia a mais absoluta de hygiene. Em 12

de dezembro de 1521, ao fim de poucos dias de doença falleceu o rei D. Manoel; escreve o chronista Frei Luiz de Sousa, que fôra atacado de uma doença «*que andava na cidade e matara a muitos*, e era caracterisada por uma «*febre ardente com inclinação ao somno, e parara em modorra*,» ou melhor estado comatoso. Como o rei entrára em Lisboa, no seu despeito o principe partira para Evora; a *Farça dos Ciganos*, representada em Evora a D. João III por Gil Vicente, póde considerar-se como sendo desempenhada em maio d'esse anno. Isto nos prova que o poeta seguira o principe, o que significa um certo desagrado em que caíra deante do faustoso monarcha. Em umas coplas que Gil Vicente fez á morte de D. Manoel, ainda se lembra das festas na partida da Infanta D. Beatriz em 8 de agosto:

> Oh quem viu as alegrias
> D'aquellas naves tão bellas,
> Bellas e pod'rosas vellas,
> Agora, ha tão poucos dias,
> Pera ir a Iffanta n'ellas!
> Vai buscar o senhor dellas,
> Rei que o mundo mandou,
> Verás que tal se tornou;
> E verei como te velas
> Da vida que o enganou.
>
> (*Obr.*, III. 347.)

O reinado de D. Manoel era julgado em pungentes satyras, como a das *Terçarias*; n'elle começára a decadencia economica pelo esgotamento do ouro, e a ruina moral pela

dissolução dos caracteres. Gil Vicente augurando os annos felizes do novo reinado, synthetisa assim o governo de D. Manoel:

> Diria o Povo em geral:
> *Bonança nos seja dada,*
> *Que a tormenta passada*
> *Foi tanta e tão desegual*
> *Que no mundo he soada.*
>
> (*Obr.*, III. 364.)

Na côrte de D. João III

(1521 a 1540)

Ás festas ruidosas de um reinado pharaonico, em que as pompas e riquezas dispendidas mascaravam os germens de uma decadencia não remota, succedia-se uma côrte sombria, que ia caír sob a influencia fradesca, contrastando a galanteria com a devoção e a heroicidade cavalheiresca com o fanatismo sanguinario. Tal era a passagem da côrte de D. Manoel para a de seu filho D. João III; o poeta Gil Vicente, que foi como um raio de luz que animou estes dois reinados, nota essa transição na tragicomedia do *Triumpho do Inverno*, quando faz o confronto das antigas folias das aldeias e bailes de terreiro a cada porta, e gaita em cada palheiro, com esse som lamentado:

> E de *vinte annos a cá*
> Não ha hi gaita nem gaiteiro.
>
> (*Obr.*, II, 447.)

No reinado de D. Manoel assistira Gil Vicente com magoa á absorpção de todas as garantias e liberdades locaes do regimen medieval na concentração da dictadura monarchica, ultima fórma de resistencia da organisação catholico-feudal; mas no reinado de D. João III, além d'esta causa de depressão da nacionalidade, assistia com protesto á infiltração da intolerancia religiosa, que se apossava do animo dos princepes, que procurava implantar o tribunal da Inquisição para obstar á liberdade de consciencia e apoderar-se das riquezas dos christãos novos, e por ultimo conseguindo a perversão da intelligencia portugueza pela educação jesuitica. Difficilmente poderia Gil Vicente resistir em uma atmosphera palaciana tão revolta, se não tivesse encontrado o apoio da excelsa rainha viuva D. Leonor. É certo que Gil Vicente, na época de D. João III, se lamenta de não ter ceitil, talvez por não ter sido agraciado como merecia no inicio do novo reinado; mas D. João III fôra sempre um apaixonado e um amigo dos poetas, deante d'elle é que Gil Vicente representou as suas melhores farças e comedias, e ainda em maior numero, sendo tambem por pedido de D. João III que se deu ao trabalho de coordenar todas as suas obras para a imprensa. Tanta benevolencia para com Gil Vicente leva a inferir que elle mesmo tomára parte na educação litteraria do rei emquanto princepe; encontra-se nos *Annaes de D. João III*, que fôra chamado para lhe ensinar as primeiras letras Martim Affonso, um pobre mestre de ler e escrever, com eschola aberta; que lhe ensinaram Grammatica

e Latinidade Diego Ortiz de Villegas e o Dr. Luiz Teixeira, antigo discipulo de Poliziano, que tambem o leccionára em grego e noções geraes de Direito civil da *Instituta;* nos manuscriptos genealogicos lê-se ácerca de Gil Vicente: «Foi *mestre de Rhetorica* de Dom João III, quando este era ainda princepe.» [1] O medico e astrologo Thomaz Torres, que Gil Vicente apoda com tanta graça na farça dos *Physicos*, a respeito da influencia dos signos do zodiaco nas doenças, fôra o mestre de Mathematica de D. João III. É ainda por consideração pelo seu antigo mestre, que se póde explicar como os filhos de Gil Vicente, depois da morte do pae, foram chamados para empregos no paço, junto da infanta D. Maria, dotada de um grande gosto litterario, e junto do princepe D. João, apreciador exaltado da poesia portugueza.

Por vezes Gil Vicente dirigira-se ao princepe antes de ser rei, quando estava representando os seus Autos. Na tragicomedia *Exhortação da Guerra*, representada antes da partida para Azamor, vem:

> E vós, Princepe excellente,
> Dae-me alviçaras liberaes,
> Que vossas mostras são taes
> Que todo o mundo é contente.

[1] Visconde de Sanches de Baena, *Op. cit.*, p. 8. — Posto que a maioria dos manuscriptos genealogicos tragam: *mestre de rhetorica do duque de Beja,* não podemos considerar erro esta outra affirmação em vista da intima convivencia de Gil Vicente no paço e da parte que tomava nas suas festas.

E aos Planetas dos céos
Mandou Deus
Que vos dessem taes favores,
Que em grandeza sejaes vós
Prima dos antecessores.

(*Obr.*, II, 358.)

Tinha o principe então onze annos, e apreciára a referencia mimosa do poeta, por que logo no anno seguinte, em 1514, representando a *Comedia do Viuvo*, Gil Vicente creou uma situação em que intervem o mesmo principe. O Principe D. Rosvel namorára duas filhas de um viuvo de Burgos, indo servir o velho sob a figura de um rude trabalhador, Juan de las Brozas; quando se sente mais apaixonado por ellas ambas dá-se a conhecer como principe de Huxonia. Qual d'ellas será a preferida? Dá-se então a situação dramatica, descripta por Gil Vicente em uma rubrica: «*Tirou D. Rosvel o chapeirão, e ficou vestido como quem era; e foram-se as moças a el Rei Dom João III*, [1] sendo principe (que no serão estava) *e lhe perguntaram dizendo:*

Principe, que Dios prospere
En grandeza principal
Juzgad vos:
La una Dios casar quiere,
Dicid vos, señor Real,
Cual de nos.

[1] Signal de que esta rubrica foi retocada annos depois de 1514.

«*Julgou o dito Senhor, que a mais velha.*» Os chronistas aulicos não deixaram de considerar esta escolha como um symptoma do entendimento do princepe. Ainda em um outro serão do paço, estando presentes a rainha D. Maria e D. Manoel, (1516-1517) Gil Vicente ao representar o *Auto das Fadas*, leva as Fadas a appresentarem-lhes umas sortes ventureiras, e ao Princepe entregam um *Cupido*, dizendo:

> Este Deus he muito amado
> E adorado,
> Porque tem dominação
> Sobre toda a creação.
>
> (*Obr.*, III, 111.)

Havia aqui uma allusão delicada a uma paixão em que andava envolvido o princepe D. João por sua prima D. Brites de Lara, da sua edade, e filha do Condestavel D. Affonso. O princepe comprehendeu a referencia, pois que Gil Vicente dramatisou a situação d'esses amores na Comedia de *Rubena*, velando algumas circumstancias. A rubrica da Comedia de *Rubena* fixa-nos a época da sua representação, quando já tinha tido seu desfecho essa paixão romanesca do princepe: «*Foi feita ao muito poderoso e nobre Rei D. João III*, sendo Princepe; *éra de 1521.*» Esbocemos rapidamente a aventura amorosa da juvenilidade de D. João III, para melhor se apreciar o sentido da *Rubena*, e a sympathia que o novo monarcha teve por Gil Vicente. Depois do

assassinato do Duque de Viseu, constou a seu cunhado o rei D. João II, que elle deixára um filho natural, cujo nascimento se explicava por uma aventura que lhe succedera em Castella: tivera o Duque D. Diogo, assim joven como era, uns rapidos amores com a Duqueza de Villa Hermosa, D. Leonor de Sotto Mayor e Portugal, viuva tambem joven do Mestre de Calatrava, D. Affonso de Aragão, irmão do rei catholico. Não podia ser indifferente ao rei D. João II a sorte d'essa creança, que se chamava D. Affonso, e entregou-a a um lavrador de Portel para que a creasse como rustico aldeão e ignorasse a sua origem. Pelo advento de D. Manoel ao throno, a sorte do filho natural de seu irmão mudou; D. Affonso foi nomeado Condestavel, fazendo-lhe o casamento em 1501 com D. Joanna de Noronha, filha de D. Pedro de Menezes, e irmã do Marquez de Villa Real. D'este casamento nasceu a encantadora e leviana D. Brites de Lara, falecendo seu pae em Beja em outubro de 1503. É natural o empenho que D. Manoel tinha em casar bem esta sua sobrinha e neta do seu desgraçado irmão, chegando a pensar em desposal-a com seu filho o infante D. Fernando. Conta Damião de Goes: «Deixou hũa só filha (o Condestavel D. Affonso) per nome Dona Beatriz, que além de ser muito discreta, *foi hũa das fermosas e bem dispostas molheres*, que em seu tempo houve n'estes regnos, com as quaes partes, e nobreza de sangue e bom dote que tinha, *trouxe sempre opinião de casar com o Infante dom Fernando*, filho terceiro del-Rei dom Emanuel, posto que fosse muito mais

moço que ella, mas por isto nam succeder á vontade, casou depois com dom Pedro de Menezes, seu primo com irmão.» [1]

Desvendemos a phrase mysteriosa do chronista: «*mas por lhe isto não succeder á vontade*...» Perante o rei D. Manoel disputavam a mão de D. Brites de Lara o Duque de Bragança D. Jayme para o seu filho primogenito, e o orgulhoso Marquez de Villa Real para o seu filho o Conde de Alcoutim; o rei D. Manoel via-se embaraçado com esta exigencia dos seus dois poderosos parentes, que tanto se detestavam. De repente elle sabe dos amores de seu filho o princepe herdeiro D. João com a formosissima prima D. Brites de Lara, e como os dois tinham divagado pelos valles de Tempe, então na sua surpreza escreve uma carta ao Duque de Bragança D. Jayme, em 5 de outubro de 1520: «que elle sabe por veer, que o *casamento de dona Briatiz minha sobrinha poderia ser bom pera hum de meus filhos*... que nam se fazendo seu casamento com algum de meus filhos, nam daria lugar de ella casar com o Conde de Alcoutym com que tambem se fallava em casamento... E que estando eu n'este preposito detriminado, se seguiram *d'antre o princepe meu filho e ella algumas cousas de amores*, das quaes eu ey por certo que elle terá sabido tanto que ey por escusado de nisso mais me alargar. *E que isto foy tanto adiante*, sem eu seer d'isso sabedor, *que quando o*

---

[1] *Chron. D. Man.*, P. I, cap. 82.

soube era já muyto desservido do que até então era passado, e tanto que de nenhuma cousa o podia ser muy anojado e d'antre mim e o princepe meu filho se seguir mui grande escandalo.

Deante d'esta aventura galante do princepe e da formosa prima D. Beatriz de Lara, o rei D. Manoel sentiu-se muito contrariado e teve de provêr no futuro de sua sobrinha por uma outra fórma, libertando-se assim da dependencia em que estava com o Duque de Bragança D. Jayme, e satisfazendo as ambições do Marquez de Villa Real: não se póde escusar de nam se hir mais adiante aquella materia e ainda outras da parte d'ella segundo que som certificado que me dam cuidado e paixam, pelo qual eu *estou detriminado de leixar o preposito que tinha tomado de a casar com hum filho meu*, e por apartar *os inconvenientes d'antre o princepe meu filho e ella*, e que sam os maiores que pera mim podem ser, a casar como podér. E que vendo como por *esta molher estar tam fora daquello que eu d'ella esperara e com tanta magoa de sua honra* não vinha bem o casamento d'ella pera seu filho (o do Duque Dom Jayme)... e tambem por ella me fallar e pedir que a case com quem houver por meu serviço... tenho sabido que he com deliberada vontade de casar com o Conde de Alcoutim, Eu como cousa em que tanto me vay e que he de tanto meu descanso e *por apartar tão grande escandalo* como se póde seguir, o qual seria tamanho e de tanto meu desserviço, desasseguo e repouso... estou detrimi-

nado de a casar com o Conde de Alcoutim...» [1]

Todos os planos de D. Manoel falharam ao saber d'estes amores do princepe; e por este escandalo que *fôra tanto adiante*, e que o rei sómente soube em outubro de 1520, se explica tambem a animadversão que existiu sempre entre o infante D. Fernando e Dom João III. É mesmo natural, que o princepe se adeantasse nos seus amores com D. Beatriz de Lara, pelo despeito do terceiro casamento de seu pae com a irmã de Carlos V, que pretendia para esposa. Mas fosse como fosse, em principios de 1521 Gil Vicente representou a D. João III *sendo princepe*, a Comedia de *Rubena*, em que se vislumbram elementos d'essa intriga palaciana. «*Primeiramente entra por argumento um* LICENCIADO...» Tambem no *Auto da Lusitania*, entra a fazer o prologo um LICENCIADO; e esta circumstancia não é indifferente para comprovar ter Gil Vicente seguido um curso universitario, como apontou Barbosa Machado. No Prologo da *Rubena*, ha uma referencia á aventura amorosa da Duqueza de Villa Hermosa com o Duque de Viseu, ambos jovens, e da creança nascida:

> En tierra de Campos, allá en Castilla
> Habia un abad, que alli se moraba,
> Tenia una hija que mucho preciaba,
> Bonita, *hermosa* á gran mara*villa*

[1] *Corpo chronologico*, P. I, maço 26, Doc. 75. Publicado pela primeira vez por Luciano Cordeiro, no estudo historico *A segunda Duqueza*, p. 245-8.

Un clerigo mozo, que era su criado,
Enamorose daquella doncella;
La conversacion acabó con ella...
Hallóse preñada, el mozo huyó...

Toda esta primeira scena versa sobre o parto mysterioso, em que Gil Vicente desenvolve uma acção phantastica com pittorescos elementos populares. Ordena a Feiticeira aos Diabos:

Que sirvaes esta senhora.
Ora sus, remedeal-a:
Levae-a muito escondida
E trazede-m'a parida:
A *criancinha engeital-a*
Onde seja recolhida.

O Licenciado torna a apparecer no fim do acto, ou exodio, e diz da dama:

Parió una hija, mas linda de España

. . . .

Dejemos la madre, que és cosa profunda
Y tratarse ha n'esta cena segunda
Daquesta su hija de extrema bondad.

Como na realidade historica o filho d'esses amores, o Condestavel D. Affonso, morreu muito joven, o poeta transita de D. Leonor de Sotto Mayor *(Rubena)* para sua neta D. Brites de Lara *(Cismena)*:

Nome novo em terra agena?

. . . .

Trazede berço dourado,
Muito rico e muito asinha;
Que se crie Cismeninha
Pera muito alto fado.

(*Obr.*, II. 25.)

As Fadas vêm fadar a menina, e acabando de cantar, diz-lhe uma:

Esta nasceu em tal hora
Que *hade correr gran tormenta*
Dolorosa.
Depois será gran senhora,
De toda fortuna isenta,
Mui ditosa;
Mas primeiro mui chorosa
Sem amparo aqui...
Se verá;
E a poder de fermosa
E de casta e de discreta
Tornará.

Depois de uma mutação de scena feita pelo apparecimento do Licenciado que esclarece a marcha da acção, a menina encontra-se no campo a guardar gado, e *Vem hum pastorinho per nome Joanne*, com quem trava um dialogo bucolico. Este segundo acto termina com a vinda de Cismena para a côrte, dizendo-lhe uma das Fadas:

Ir-vos-heis por esta estrada
Até á cidade de Creta (Lisboa)
Onde sereis perfilhada
De hũa senhora honrada
Mui nobre, rica e discreta.

E por *seu fallecimento*
De quinze annos ficareis,
Herdeira no testamento
E com grande exalçamento
De dezaseis cazareis.

(*Ibid.*, p. 35.)

Não será grande hypothese, que tendo nascido D. Brites de Lara em 1502, e tendo quinze annos em 1517, quando faleceu a rainha D. Maria, se explique por estes factos a estrophe de Gil Vicente.

Na terceira scena ou acto, representa-se a faina dos pretendentes á mão da donzella. Cismena enfeita-se e diz para a criada:

Traze cá a almofadinha
E a seda e o didal,
E um coxim, e todo o al
Que está n'essa camarinha
Debaixo do meu brial.

Em uma carta de 10 de agosto de 1515, escrevia o Marquez de Villa Real ao rei Dom Manoel: «o Duque de Bragança atrevendo-se nos grandes favores e mercês que lhe fazees, começa de tratar com minha irmã *casamento de sua filha* para si mesmo e se envolvem n'este trato de amores, sabendo por Vossa Alteza, que sei que lh'o tem dito, quando entendia por me danar no casamento de seu filho para a dita minha sobrinha, que me tendes dado esta minha sobrinha para molher de meu filho... Requeiro que loguo atalhe a isto com cura radicativa para que nunca mais

fale nem consinta que o dito Duque mais entre nem va a cas minha Irmãa *estando hi sua filha bordada de louçaynhas...»* [1] Parece que o Duque D. Jayme tambem queria para si a pretendida D. Beatriz de Lara. Diz a criada na tragicomedia da *Rubena:*

Anda um fidalgo alli
Olhando a nossa janella:
Mana minha, nunca vi
Cousa douda como aquella.

(*Ibid.*, p. 45.)

Clita: Emquanto vós outras lavrais
Quero espreitar o penado.
Aurelia: Lá anda dando mil ais.
Felicia: Mas eu creio que *são mais*
Que trazem esse cuidado.
Aurelia: *Todos trez andam perdidos*
Por vossa mercê, senhora.

Entre esses pretendentes: «*Entra Crasto Liberal, velho muito loução*», personagem que quadra bem com o Duque de Bragança D. Jayme:

Cismena: Muito tarde vos chegaram
Tão enganados enganos.
Crasto: Porque desprezais meus annos,
Que a servir-vos me arribaram
Sem receio de meus damnos?

---

[1] *Corpo chron.*, P. I, Maço 18, Doc. 60. Ap. L. Cordeiro, *op. cit.*, p. 237 a 242.

E entre os outros dois pretendentes vem mais um, do qual diz a criada Clita: «*Deve ser filho de rei...* Na rubrica com que explica esta nova situação, escreve Gil Vicente: *Hum Princepe da Syria veiu desconhecido a ver a cidade de Creta e tanto que viu Cismena, ficou perdido por ella e determinou de a servir d'amores...*

Princepe: Pues que hareis á mi ahora
Que muy mas vuestro me siento?
Cismena: Vós tambem!
Princepe: Si, señora.
Cismena: Pois quem no ár se namora
Pene, e queixe-se do vento.

. . . .

Princepe: Y por vuestro estoy aqui:
Qué hareis de mi ahora?
Piedad de quien nació
Hijo de rey tan preciado,
Mucho exento y adorado;
Y todo cuanto quise yo
Tanto tuve en mi mandado.
Nunca supe desdichado
Que era pena;
Y se ahora soy despreciado
Vós sois quien peca, Cismena,
É yo soy el condenado.
Piedad, señora espero
Preso de vuestra beldad:
O' señora, piedad,
Que sois el mi amor primero,
Amor en gran cantidad.
Castigad vuestra beldad
Rigurosa,
Y mirad mi magestad,
Y mi pena dolorosa,
Y que muero en tierna edad.

Pela carta do rei D. Manoel ao Duque D. Jayme, em data de 5 de outubro de 1520, D. Brites de Lara, vendo o monarcha seu tio enfurecido por causa dos seus amores com o princepe, (ambos de dezouto annos) declarou-lhe que obedecia á sua vontade casando com o Conde de Alcoutim. Nos versos que Gil Vicente poz na bocca do Princepe, no fim da Comedia *Rubena*, ha uma verdadeira paixão, um relampago de realidade; D. João III desejava casar com a prima, e por ventura o intuito da Comedia de Gil Vicente era para revelar a D. Brites de Lara esse seu pensamento:

Bien merece
Vuestra gran bondad nobleza;
Pues del todo os guarnece
La soberana grandeza,
Quiero que seais princeza...
Dad me la mano, señora
Por mi esposa, y laureola,
Pues que sois merecedora
Para ser emperadora
Cuanto mas princesa sola

. . . .

Quedad, señora, segura
Y estad aparejada.

(*Ibid.*, p. 66.)

A Comedia acaba bem, fundada n'esta esperança do Princepe; mas a realidade é que foi dolorosa, por que D. Manoel fez o casamento de D. Brites de Lara com o Conde

de Alcoutim, D. Pedro de Menezes.[1] Em 13 de dezembro de 1521 (dia de Santa Luzia) faleceu D. Manoel, e D. João III sendo acclamado em 19 de dezembro, já não pôde realisar esse sonho do seu primeiro amor.

No Romance que Gil Vicente escreveu á morte de D. Manoel allude á sensibilidade de D. João III:

> O Princepe dava suspiros
> Que a alma se lhe sahia;
> Suas lagrimas prudentes
> Como a gran senhor cumpria:
> De dia sempre velava,
> De noite nunca dormia.
>
> (*Ibid.*, III, 349.)

N'este Romance mette tambem a lamentação da rainha D. Leonor:

> Oh sin ventura casada
> Tres años no mas habia,
> Quien tan presto fue viuda,
> Triste para que nascia;
> Niña sola en tierra agena,
> Huerfana sin alegria.

Simulando o antigo costume peninsular das Endexas dos mortos, appresenta Gil Vi-

[1] O princepe curou esta ferida de amor com uns novos amores, tomados em 1521 com D. Isabel Moniz, da qual teve D. Duarte, creado no mosteiro da Costa, e a quem fez em tenra edade arcebispo de Braga.

cente uma Oração dos grandes de Portugal (*depois de enterrado D. Manoel*) que por sua vez dizem o Duque de Bragança, o Mestre de San Thiago e Duque de Coimbra, os Marquezes de Villa Real e de Torres, o Bispo de Evora, os Condes de Marialva, de Tentugal, da Feira, de Penella, de Alcoutim e de Portalegre. É tambem precioso o Romance á acclamação de D. João III, em que Gil Vicente descreve as particularidades a que assistira:

> Dezanove de Dezembro
> Perto era do Natal,
> Na cidade de Lisboa
> Mui nobre e sempre leal,
> Foi levantado por Rei
> Dos Reinos de Portugal
> O Princepe Dom João,
> Princepe angelical —
> O Iffante Dom Luiz
> Leva o estoque real;
> O Iffante Dom Fernando,
> Outro seu irmão carnal
> Ao estribo direito
> A pé não lhe estava mal. —
> Todos os Grandes a pé,
> Quantos ha em Portugal:
> O Conde Priol levava
> A bandeira principal.
> Chegou assi a San Domingos
> Onde estava o Cardial:
> Benzeu o mui alto Rei
> De benção pontifical —
> Todos lhe beijam a mão
> Os senhores em geral.

A esta solemnidade assistia Gil Vicente, e escrevendo as felicitações que dizia «*cada*

um dos grandes senhores de Portugal ao beijar a mão começa:

> Eu estava cá no chão
> Do theatro tão alongado,
> Que via beijar-lhe a mão
> Mas não ouvia o fallado.
> E occupei o cuidado
> No que cada hum diria,
> Assi de minha phantesia,
> Segundo vi o passado
> E a mudança que via.

Acabadas as festas da acclamação, Dom João III retirou-se com a côrte repentinamente para Evora ainda em dezembro de 1521. Escreve Fr. Luiz de Souza: «N'este tempo deixou El-Rey a morada dos paços da Ribeira, ou *por se aliviar do nojo* a si e á Raynha com differença do sitio: ou por que já deviam começar a sentir na cidade as mortes apressadas e principios da peste, que pouco depois se declarou demasiadamente.»[1] Gil Vicente acompanhou o rei para Evora e preparou-lhe uma recepção espectaculosa, que consistia em um bailado de quatro Ciganas, em que vêm quatro companheiros e auguram a felicidade do novo reinado. A rubrica pósta por Gil Vicente á *Farça das Ciganas* diz: «*foi representada ao mui alto e poderoso Rei D. João, o terceiro d'este nome, em a sua cidade d'Evora, éra do Redemptor, 1521.*» Vê-se portanto que foi depois de 19 de de-

---

[1] *Annaes de D. João III*, cap. 6, p. 27.

zembro d'este anno. A farça é originalissima pelo novo typo de cigano que o poeta introduz na arte moderna, fundando as scenas intercaladas de dansas e cantigas, com os costumes pittorescos das trocas de cavalgaduras que os homens da tribu propõem, e da leitura da buena-dicha nas mãos das damas da côrte.

O palacio real em Evora, no qual Gil Vicente representava a *Farça das Ciganas*, era fundado junto do Convento de San Francisco, do qual D. Affonso V e D. João II tomaram para o accrescentar, o Collegio dos Estudos e varias casas e officinas. Escreve Fr. Jeronymo de Belem, na *Chronica seraphica*: «Estavam n'aquelle tempo tão mysticos o convento e o palacio, que por sete portas que lhe mandou abrir D. João 3.º se communicavam ambos;... Era magnifico na sumptuosidade dos edificios, em o numero dos claustros e officinas, na extensão da horta, e no dilatado do territorio, e por tal merecedor da assistencia dos serenissimos reis de Portugal. *Continuou o convento visinho, se não quizermos dizer incorporado no palacio*, ainda em tempo do memoravel rei D. João 3.º, que o poz na ultima perfeição, abrindo-lhe as sete portas referidas;... O dormitorio grande é obra do senhor rei D. Manoel, e assim o mesmo Capitulo, que serve de jazigo aos religiosos, a Sacristia e o Refeitorio...» Foi no palacio real, que então incorporava em si o Convento de S. Francisco, que pela primeira vez representou em Evora Gil Vicente, em 1521, a *Farça das Ciganas;* e todas as vezes que acompanhou D. João III a Evora, em 1523, 1525, 1533, 1534 e 1536, sempre desempe-

nhou ahi alguma das suas composições dramaticas. Evora tornou-se a cidade sua dilecta, desde que ahi deixára sepultada sua mulher, como adeante notaremos. Tambem lá conheceria o mulato *Affonso Alvares*, criado do Bispo de Evora, que depois da morte d'este prelado veiu para Lisboa, onde abriu eschola de lêr, eschola frequentadissima no meado do seculo XVI: [1] d'esse tempo dataria a rivalidade com que Affonso Alvares explorava o theatro hieratico, attendendo a que era a pedimento dos Conegos de S. Vicente que elle principalmente escrevia.

De 1522 até fins de 1523 não representou Gil Vicente na côrte Auto algum: [2] era primeiramente devido ao lucto real, depois ás grandes intrigas palacianas que assaltaram logo o animo bondoso do monarcha. No principio do reinado de D. João III deu-se o estranho caso da accusação do velho Conde de Marialva contra o Marquez de Torres Novas que se dizia casado clandestinamente com D. Guiomar Coutinho, da qual seu pae por accordo com o rei D. Manoel combinára o casamento com o infante D. Fernando logo que este chegasse á maior edade. O arruido do

---

[1] *Occidente*, 1880, p. 139.

[2] Escreve Freire de Oliveira, nos *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa:* «Dom João III iniciava mal o seu reinado: nos annos de 1521 e 1522 uma consecutiva estiagem, e d'ahi a fome; em 1523 tomava a peste taes proporções, que foi preciso obstar á procissão do Corpo de Deus.» (Vid. Carta régia de 2 de junho de 1523, liv. 1.º do *Provimento da saude*. fl. 80.) T. I, p. 470, not.

caso foi enorme; e reflectiu-se nas obras poeticas do tempo, como se vê na Ecloga *Andres*, de Sá de Miranda. [1] A saída da côrte do poeta Bernardim Ribeiro quasi louco, de uma paixão fatal por sua prima Joanna Zagalo, recolhida no convento das clarissas de Extremoz, não foi indifferente ao joven monarcha, se considerarmos que o *Pierio*, que falla paternalmente ao poeta se póde lêr como anagramma *Rei pio*. Começava-se tambem a introduzir a corrente humanista da erudição e da poesia; D. João III tratando de dirigir a educação de seus irmãos mais novos (tinha elle então vinte annos) chamou a Portugal Ayres Barbosa, antigo disciplulo de Angelo Poliziano, para mestre dos infantes D. Affonso e D. Henrique; e tambem chamou Pedro Margalho, que se doutorára em Paris. O novo gosto poetico da Renascença italiana apoucaria os velhos Mysterios hieraticos, e a fórma dramatica em verso; negando a invenção dos Autos a Gil Vicente, não lhe tiravam a originalidade da sua contextura, mas reconheciam a prioridade do theatro francez medieval. Iase estabelecendo a grande lucta da Eschola italiana contra a chamada Eschola da *medida velha*, e iniciava-se pelas fórmas dramaticas. Em 1522 grassava terrivelmente a peste; D. João III em abril de 1523, estando em Almeirim, fôra visitar o Convento dos Freires de Christo, de Thomar, de cuja Ordem era Grão Mestre, como rei, ao qual competia todos

[1] Trata-se especialmente no livro *Sá de Miranda e a Eschola italiana*. Porto, 1896.

os Mestrados das Ordens militares. Foi ahi em Thomar que Gil Vicente representou a sua Farça de *Inez Pereira*, em 1523; diz elle na rubrica inicial: «O seu argumento he que, —*por quanto duvidaram certos homens de bom saber, se o Autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este thema sobre que fizesse*: s. hum exemplo commum que dizem: *Mais quero asno que me leve, que cavallo que me derrube. E sobre este motivo se fez esta farça.*

Que eloquencia n'estas simples linhas aqui traçadas pela mão do poeta já velho e admirado ao tempo em que coordenava as suas obras! É uma delação á posteridade, um raio de luz para dentro da sua alma, que ria mas com essa tristeza do genio que caracterisou Molière. O partido clerical ligava-se facilmente aos humanistas, como se viu na sua identificação com os Jesuitas; assim os homens de bom saber calumniavam Gil Vicente, que tanto verberára os frades e o seu obscurantismo. A farça de *Inez Pereira*, repto nobremente levantado, é uma comedia de *caracter*, moderna pela perfeição dos typos e situações, antiga pela natural simplicidade. O rifão dado por thema parece um motejo; mas como fórmula prática da vida, o poeta soube pôr em relêvo todo o seu realismo. Na *Côrte na Aldêa*, ainda Francisco Rodrigues Lobo cita este rifão: «A mim me parece rasão d'aquelle proverbio: «*Antes asno que me leve, que cavallo que me derrube.*» [1] A phrase da rubri-

[1] *Op. cit.*, p. 82, ed. 1772.

ca historica — *certos homens de bom saber*, referindo-se especialmente aos adeptos da litteratura culta da Renascença, que condemnava em Gil Vicente o espirito original e atrevido da Edade media e queria fazer valer em Portugal o gosto italiano e o classicismo, visava em certo modo Garcia de Resende, que proclamava como iniciador do genero dramatico Juan del Enzina. Por detraz de Resende escondiam-se outros eruditos; Gil Vicente em uma Epistola dedicatoria a Dom João III, escreve d'elles com certa ironia: «os antigos e modernos não leixaram cousa boa por dizer, nem invenção linda por achar, nem graça por descobrir. Assi que, pera passar seguro da pena que minha ignorancia padecer não escusa, me fôra fermosa guarida *não dizer senão o que elles disseram*, ainda que eu ficasse como ecco nos valles, que falla o que dizem, sem saber o que elle diz.» E referindo-se á malevolencia dos criticos auctoritarios e desleaes, accrescenta: «Outro si, querendo navegar pela róta do seu exordio d'elles, pedindo a V. A. favor e emparo para que a minha enferma escritura não seja *ferida de linguas damnosas;* parece-me injusta oração pedir tão alto esteio pera tão baixo edificio;... Livro meu, que esperas tu? Porém, te rogo, que quando o ignorante malicioso te reprender, que lhe digas: se meu mestre aqui estivera, tu te caláras.» [1] A lucta começada em 1523, como se vê pela Farça de *Inez Pereira*, continuou mais intensa de-

---

[1] *Obras*, t. III, p. 390.

pois do regresso de Sá de Miranda da Italia em 1526, segundo a interpretação do *Clerigo da Beira;* e ainda em 1536, quando tratava de coordenar para a imprensa os seus Autos, na dedicatoria a D. João III deixava esses traços do seu indelevel resentimento. Ha ali um certo orgulho de triumpho, na phrase: se meu mestre aqui estivera, tu te caláras. E effectivamente a Farça de *Inez Pereira* confundiu os detractores, por que pouco tempo depois Gil Vicente representava em Almeirim a sua continuação na Farça do *Juiz da Beira.* O poeta acompanha a côrte, sempre instavel, por causa dos assaltos frequentes da peste; em 24 de dezembro d'este mesmo anno de 1523, vamol-o encontrar em Evora, representando na capella real o *Auto pastoril portuguez,* como o expressa a rubrica inicial cathegoricamente. No prologo entra Gil Vicente em trajo de lavrador e allude á sua percaria situação economica:

.... minh'ama
Me dixe lá em Almeirim,
(Não sei como s'ella chama)
— Vae, sandeu
A Elvora por alvaral
D'el Rei, que te dem o teu,
Como passar o Natal. —
E a isto vinha eu.
E hum *Gil...* hum *Gil...* hum *Gil...*
(Que má retentiva hei!)
Hum *Gil...* já não direi:
Hum *que não tem nem ceitil,*
Que faz os Aitos a El Rei;
Elle me fez,
E tirou de minha aquella,
Muito inda em que me pez,
Que entrasse cá na capella
Previcar hum antremez.

Aito, cuido que dezia,
E assi cuido que he,
Mas não já Aito bofé,
Como os Aitos que fazia
Quando elle tinha com quê.

Por certo que esta exiguidade de meios era relativa, deante das mercês que Dom João III concedia a outros individuos; do que já dissera o poeta com ironia amarga ao Conde de Vimioso: «Se o medrar — estivera em trabalhar, eu tivera que comer...» N'esta época já os seus quatro filhos, Paula, Luiz, Valeria e Martim eram nascidos e creados, e as despezas domesticas com viagens obrigadas desequilibravam os pequenos recursos da sua quinta do Mosteiro. Dom João III comprehendeu a queixa do poeta, e logo no anno de 1524 deu-lhe uma tença de doze mil reaes, com o accrescentamento de mais outo mil reaes, pouco depois.

No *Livro das pessoas que tiveram tenças d'El Rei*, a fl. 111 e 113 vem, sob o titulo: *Tenças que El rei nosso senhor deu o anno de XXIIIJ:* (1524.)

«*A* GILL VIÇEMTE *de tença* XIJ r.» (12$000 reaes.)

«*A* GILL VIÇEMTE *dacrecentamento* BIIJ.» [1] (8$000 reaes.)

Se considerarmos que estes reaes eram *brancos*, valendo vinte vezes mais do que os ordinarios, a tença fôra de 240$000 reis, e o

---

[1] Na Torre do Tombo; publicado pela primeira vez pelo sr. Brito Rebello, no *Occidente*, 1880.

accrescentamento de 160$000 reis, prefazendo ao todo 400$000 reis. Não póde haver aqui equivoco com o *ourives* Gil Vicente, seu primo, o qual por ter dirigido as festas do terceiro casamento de D. Manoel, quando fez a sua entrada em Lisboa, não ficára nas boas graças do princepe.

Não encontramos nenhum documento da actividade litteraria de Gil Vicente em 1524, apesar do favor régio concedido; póde isso explicar-se pelos terrores da peste, [1] e pelas questões que então agitavam a côrte sobre a entrega do riquissimo dote que competia á rainha viuva pelo contracto do seu casamento com D. Manoel, e principalmente pelo empenho que se mostrava para que D. João III casasse com a rainha sua madrasta, evitando assim outras despezas que sobrecarregariam o reino com a dotação de uma nova rainha. Com uma rigidez fanatica, D. João III resistiu á seducção da que primeiro desejára em casamento, [2] e de que fôra privado inopina-

[1] Sobre esta peste de 1524, que recrudesceu no anno de 1525, escreve Freire de Oliveira: «pelas cartas régias de 15 de julho, 9 e 13 de agosto, e 18 de outubro de 1524, consta que n'este anno houve alguns casos de peste, que recrudesceu no anno de 1525, e ao que parece, com tal intensidade, que da população de Lisboa quem pôde fugir fugiu, deixando-a quasi deserta. Este facto nos é relatado pela carta régia de 23 de junho d'este ultimo anno, que se encontra no dito Livro 1.º do *Provimento da saude*, fl. 100.» *Elementos para a Hist. do Municipio de Lisboa*, I, 470.

[2] Damião de Goes, *Chr. de D. Manoel*, cap. IV, conta que este rei tratára com o rei Philippe o casamento da Infanta D. Leonor com o princepe D. João

damente pelo appetite de seu pae. E o pedido que agora se lhe fazia, mais lhe avivaria o odio que conservava contra os que mal aconselharam o falecido monarcha. Gil Vicente atravessou esta borrasca, achando-se no favor de D. João III. Entrava o anno de 1525, com grandes festas em projecto pelos casamentos régios de sua irmã D. Isabel com o imperador Carlos V, como tratára o rei D. Manoel, e pelo de D. João III com uma outra irmã do imperador, a infanta D. Catherina. Logo no começo de 1525, achamos com data de 19 de janeiro conferida uma tença a Gil Vicente de trez moios de trigo, pelos serviços que *ao diente* espera receber d'elle. De facto foi este anno de violento trabalho, apesar de se não realisarem as festas projectadas, por causa do falecimento da rainha Dona Leonor, viuva de D. João II, para quem o poeta, como elle proprio o confessa, escrevera a maior parte dos seus Autos. Eis o alvará da tença de 19 de janeiro de 1525:

«Dom João, etc. A quantos esta minha Carta virem faço saber que havendo eu respeito aos serviços que tenho recebido de *Gill Vicemte*, e aos que espero ao diente receber d'elle, e querendo-lhe fazer graça e mercê tenho por bem e me praz que elle tenha e haja de mim de tença des o primeiro dia de Janeiro presente em diante em cada anno trez moios de trigo no recebimento de um por

---

seu filho, e sobre isto mandára a Flandres Thomé Lopes d'Andrade, e Pero Corrêa, escrevendo este a Dom Manoel: «que o *casamento era desejado e approvado por todos.*»

cento, porém mando ao recebedor d'elle que do dito Janeiro em diante em cada um anno dê e pague ao dito *Gill Vicemte* os ditos trez moios de trigo, e per o trellado d'esta que o escrivão de seu cargo trelledará no livro de sua despeza e seu conhecimento, mando que lhe sejam levados em conta; e por firmeza dello lhe mandei dar esta per mim assinada e assellada do meu sello pendente. Dada em Evora a XIX dias de Janeiro. Alvaro Neto a fez; anno de Nosso Senhor Jesus Christo de mil vᶜxxv. (1525.) Antonio da Fonseca a subscrevi.[1]

Os Autos de Gil Vicente tornavam-se uma parte essencial nas festas palacianas e nos grandes successos nacionaes. Frei Luiz de Sousa descreve o gosto com que a fidalguia portugueza se preparava para o casamento de D. João III, e o aconselhavam que escolhesse esposa. Addiava o rei este pedido, allegando que seu pae lhe impuzera antes de tudo o casamento da infanta D. Isabel com Carlos V. A infanta D. Catherina contava então dezouto annos de edade, quando foi pedida por Dom João III; o rei dotou-a esplendidamente, e a 14 de fevereiro de 1525 partia ella para Portugal. D. João III foi esperal-a ao Crato, indo passados dias juntos para Almeirim, retiro de predilecção em que se refugiaram da peste de Lisboa. Ali desenfadado dos trabalhos da administração publica, ali onde na mais tenra edade D. João III mandára levantar um mos-

---

[2] *Chancellaria de D. João III.* Liv. VIII, fl. 134. (Archivo nacional.)

teiro para frades dominicos, para distrahir-se nos serões da côrte chamou Gil Vicente para lhe representar uma farça nova. O poeta lembrando-se do seu ultimo triumpho, e do modo como fôra apreciado o typo de Pero Marques, escreveu uma continuação com o titulo de *Juiz da Beira*. Lê-se na rubrica inicial: «*Foi representada ao muito nobre e christianissimo Rei D. João, o terceiro do nome em Portugal d'este nome, em Almeirim, na éra do Senhor de 1525.*» N'esta farça figura-se uma audiencia de um juiz imbecil que não percebe os factos e muito menos os direitos que se allegam. Aqui apparece o espirito sarcastico com que mais tarde Rabelais accusava de falta de philosophia os jurisconsultos antigos. Seria talvez a Farça do *Juiz da Beira* uma satyra contra a alluvião de processos e incerteza de direito, que resultaram da reforma dos Foraes por D. Manoel, que unificára as garantias locaes na *Ordenação* do reino. Diz o antigo alumno da Universidade:

> .... Inez Pereira
> (Deus a benza!) sabe lêr
>
> . . . .
>
> Lê-me ella o caderno alli
> Onde s'é a *Ordenação*
> De cabo a rabo em par de mi,
> Do que pertence ao juiz.
>
> (*Obr.*, III, 162.)

N'este mesmo anno de 1525 foi D. João III passar alguns dias em Torres Vedras; [1] e

---

[1] *Hist. e Mem. da Ac.* (t. VI, P. I, p. 27.) São tambem de 1525 as Côrtes de Torres Novas.

pouco se demoraria Gil Vicente na sua quinta do Mosteiro, no reguengo de Matacães, por que de Evora o chamaram para engrandecer com um Auto as festas do casamento de Dom João III. O rei ia abrir côrtes em Torres Novas, e o poeta escrevia para Evora a Tragicomedia da *Fragoa de Amor*. A rubrica historica que o poeta lhe poz explica o facto: «Tragicomedia representada na *festa do desposorio do muito poderoso e catholico Rei de gloriosa memoria D. João o terceiro d'este nome com a Serenissima Rainha D. Catherina nossa senhora, em sua ausencia, na cidade de Evora, na éra de Christo nosso Senhor de 1525*. A qual tragicomedia he chamada *Fragoa d'Amor*. E o castello que aqui se falla he per metaphora, *por que se toma Castello por Catherina*.» Deviam seguir-se as festas pela celebração do casamento da infanta D. Isabel com Carlos V, em 17 de outubro de 1525; um grande serão real consagrou o acto reservando-se a pompa para a partida da infanta-imperatriz para Castella, que se demorou por escrupulos dos canonistas para os começos do anno de 1526. A côrte estava então de lucto pelo falecimento da rainha D. Leonor, viuva de D. João II, em 11 de novembro de 1525. Gil Vicente soffria o golpe da perda da sua mais desvelada, intelligente e unica protectora.

Fôra em principio de março de 1526 a partida da formosissima D. Isabel para Castella; era indispensavel que Gil Vicente representasse um Auto, como em 1521, na partida da infanta D. Beatriz para Saboya. Gil Vicente achava-se doente, mas a pragmatica

palaciana era implacavel. O poeta escreveu a tragicomedia *Templo de Apollo*, como o declara na rubrica inicial: *A seguinte tragicomedia foi representada na partida da sacra e preclarissima Imperatriz, filha d'el Rei D. Manuel, pera Castella, quando casou com o Imperador Carlos. Éra do Senhor, 1526.* O prologo da tragicomedia representado pelo proprio Gil Vicente traz um facto pessoal que nos interessa e commove; diz elle na rubrica: *Entra primeiramente o Autor. E por quanto os dias em que esta obra fabricou estava enfermo de grandes febres, vem desculpando-se da imperfeição da obra, pera tão alta festa*, e diz:

O Auctor:

Teniendo fiebre contina
Aquestos dias pasados,
La muerte puesta á mis lados...

. . . .

Dende aquella calentura
Maldito el seso que yo tengo —
Y pues la obra es doliente,
Válgame el deseo sano
Que estuvo siempre presente.

(*Ob.*, II. 371.)

Para que encarecer a graciosidade encantadora da composição? Contava então o poeta cincoenta e seis annos de edade; nem novo, nem velho, e por isso dizia:

Y tomado ansi, *entre puertas*
Me pareció que moria...

Foi a 10 de março de 1526, que o imperador Carlos V e a infanta D. Isabel receberam em Sevilha a benção nupcial dada pelo arcebispo de Toledo. D'esta alliança das duas côrtes resultou para Portugal uma paz segura, que durou até 1534; [1] mas a nação portugueza foi sendo envolvida na politica absorvente de Carlos V, fazendo-se logo sentir a sua influencia nas tentativas de introducção da Inquisição hespanhola em Portugal. N'este mesmo anno de 1526 um grande terremoto deixou em ruinas as cercanias de Lisboa, e a côrte fugia apressadamente para Coimbra. Gil Vicente acompanhou a côrte, e ali a distrahiu representando a engraçadissima farça dos *Almocreves*, titulo allusivo á alcunha de *arrieiros* que têm ainda os coimbrões; diz elle na rubrica inicial: «*Esta seguinte farça foi feita e representada ao muito poderoso e excellente Rei D. João, o terceiro em Portugal d'este nome, na sua cidade de Coimbra, na éra do Senhor de 1526.*» No *Livro das Vereações de Coimbra* vem apontada esta peste de 1526, e no *Regimento da saude* de 27 de setembro d'este anno já se falla no seu decrescimento. A fidalguia que acompanhava a côrte não podia supportar a monotonia de Coimbra, e suspirava pelos dias alegres e liberdades de Almeirim; como a peste declinava em Lisboa, D. João III consentiu em ir ali acabar o resto do anno. No mez de dezembro, achando-se já em Almeirim, recebeu o

---

[1] Schaefer, *Hist. de Portugal*, p. 596 (no resumo francez.)

presente que lhe enviava o papa Clemente VII, da *Rosa de ouro*, com um jubileu para o monarcha e indulgencias para mais de cem pessoas que nomeasse. As festas com que foi recebido o enviado do papa, que trazia a *Rosa*, talvez dessem motivo para que Gil Vicente compozesse e representasse no natal de 1526 em Almeirim a farça do *Clerigo da Beira*. A rubrica inicial derrama uma grande luz sobre a sua interpretação: *Segue-se outra farça de folgar, que trata como um Clerigo da Beira, vespera do Natal, determinou d'ir aos coelhos; e indo pera a caça com hum filho seu, rezam as matinas.— Foi representada ao muito poderoso e christianissimo Rei D. João, o terceiro do nome em Portugal, em Almeirim, éra do Senhor de 1526.*» N'este anno regressava da sua viagem á Italia o Dr. Francisco de Sá de Miranda, natural de Coimbra e filho do Conego da sé e commendador de S. Julião de Mouronho, Gonçalo Mendes de Sá; parece que se offendera com a farça dos *Almocreves* e fallára contra a fórma dramatica dos Autos como rude e absurda pela metrificação, recommendando a leitura das comedias de Ariosto, no gosto plautino, [1] e escrevendo elle proprio a comedia dos *Estrangeiros* no novo estylo da Renascença. Gil Vicente feriu-o rudemente fal-

[1] Este antagonismo entre Sá de Miranda e Gil Vicente acha-se amplamente desenvolvido no livro *Sá de Miranda e a Eschola italiana*, p. 146 a 180; ahi se interpretam as allusões pessoaes da farça *Clerigo da Beira* e os elementos tradicionaes da *Divisa de Coimbra*.

lando nos filhos de Frei *Mendo*, e principalmente no atrevido Francisco, com aptidões a medrar muito na côrte. No *Clerigo da Beira* cita os varios personagens que estavam presentes á representação, o embaixador de Carlos V, Mr. de la Xaus, Carlos Popet, que recebera por procuração a infanta D. Isabel; cita tambem o velho Conde de Marialva, cavalleiro das côrtes de D. Affonso V, D. João II e D. Manoel, de avançada edade:

> Com todas suas feridas,
> E muito enferma canseira,
> Contratou-se de maneira
> Que Deus lhe deve *trez vidas*,
> *E esta he inda a primeira.*

Pelo livro de Amato Luzitano, *Curationum Medicinalium*, sabemos que em 1527 recrudescera a peste em Lisboa; por um alvará de D. João III, de 20 de abril de 1527, manda o rei tornar incommunicaveis os sitios de Lavradio, Alhos Vedros e Barreiro, emquanto n'elles estiver; [1] e como o contagio se fosse alastrando, viu-se forçado D. João III a fugir outra vez para Almeirim. Para distrahir a côrte é chamado Gil Vicente, e lá vae elle desenfadal-a, e principalmente á joven rainha D. Catherina, exaltadamente devota, representando-lhe o grande e espectaculoso Auto intitulado *Breve summario da Historia*

[1] Liv. 1.º do *Provimento da Saude*. fl. 104, da Camara de Lisboa. (Freire de Oliv., I, 471.)

de Deus. O poeta interrompeu a direcção secular que levava nas suas creações artisticas, retrogradando ás fórmas hieraticas medievaes. Eram as exigencias de uma côrte fanatica, occupada em desejar a Inquisição, que o forçavam a esta decadencia. Na rubrica inicial diz o poeta: «*Foi representada ao muito alto e poderoso Rei Dom João, o terceiro d'este nome em Portugal, e á Serenissima e muito esclarecida Rainha Dona Catherina, em Almeirim, na éra do Senhor, de 1527.*» Gil Vicente afastava-se do typo popular dos Villancicos, apropriando-se das fórmas francezas, como notou Aragão Morato; empregou os melhores versos e mais inspirados para desarmar os humanistas, mas Sá de Miranda não lhe perdoava este syncretismo dos assumptos religiosos com as profanidades da scena popular:

> quem o vê sem sentimento
> *tratar os Livros divinos*
> *com tal desacatamento.*
> O que se não deve ousar
> até, se em giolhos não,
> *(que graças para chorar!)*
> torcem fazendo fallar
> ao som da sua paixão.
>
> (*Poes.*, p. 242.)

Vê-se que ha aqui um resentimento vivo; e depois das crúas allusões de 1526 no *Clerigo da Beira*, elle não perdia a occasião de condemnal-o em 1527, por causa do desacato de Pasquino no *Breve summario da Historia de Deus.* A côrte porém não tinha tempo para

reparar n'estes antagonismos; Almeirim achava-se ameaçada, por que a peste de Lisboa chegava já a Santarem. Com o terror da peste, D. João III foge de Almeirim para Coimbra, onde é recebido solemnemente, recitando-lhe a arenga ou Oração da chegada, Francisco de Sá, a quem o rei concedera a sua intimidade. N'estes festejos tomou parte Gil Vicente, representando a *Comedia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra:* ao muito alto, poderoso e não menos christianissimo Rei D. João, terceiro em Portugal d'este nome, *estando na sua muito honrada, nobre e sempre leal cidade de Coimbra.— Tudo composto em louvor e honra da sobredita cidade. Feita e representada*, éra do Senhor de 1527. Vê-se que havia da parte do poeta intenção de desfazer o máo effeito da farça dos *Almocreves*, do anno anterior. Sá de Miranda tambem tomou o assumpto tratado por Gil Vicente, na fórma da sua Ecloga *Fabula do Mondego* dedicada a D. João III, como o primeiro manifesto da Eschola italiana em Portugal. Parece que Gil Vicente torna a referir-se aos Sás de Coimbra, progenie numerosa do conego Gonçalo Mendes:

> ...... vereis porque esta cidade
> Se chama *Coimbra*, e donde lhe vem
>
> . . . .
>
> Outro si as causas *por que aqui tem*
> *Os clerigos todos mui largas pousadas*
> *E mantem as regras das vidas casadas.*
>
> . . . .
>
> Que *os sacerdotes, que não tem ninhada*
> *De clerigosinhos*, são excommungados.
>
> (*Obr.*, II, 107.)

Não terminou aqui o trabalho de Gil Vicente; um acontecimento previsto forçava-o a tomar parte em uma nova festa; em uma terça feira, 15 de outubro de 1527, a rainha D. Catherina deu á luz a infanta D. Maria, aquella que por desgraça foi mulher do terrivel Philippe II. Ao feliz successo da rainha foi Gil Vicente chamado para vir representar um Auto; tal é a origem da comedia pastoril da *Serra da Estrella*, da qual conta o poeta na rubrica historica: «*feita e representada ao muito poderoso e catholico Rei D. João, o terceiro d'este nome em Portugal, ao parto da serenissima e mui alta Rainha D. Catherina nossa Senhora, e nacimento da Illustrissima Iffante D. Maria, que depois foi Princeza de Castella, na cidade de Coimbra, na éra do Senhor de 1527.*» A comedia é admiravel pelos costumes populares da Beira, que o poeta aproveitou em bellas situações dramaticas, e sobretudo pela parte lyrica das canções tradicionaes com que entretece as varias scenas e em que elle tambem revelava o seu genio musical. Termina por um bailado beirão de chacota com uma cantiga acompanhada a orgão, segundo o gosto francez.

Depois de representada a tragicomedia da *Serra da Estrella*, dirigiu-se Gil Vicente para Santarem, sendo roubado pelos almocreves castelhanos, que por um absurdo privilegio concedido pela rainha aos seus compatriotas não eram obrigados a fazer carretos por taxa administrativa. Gil Vicente dirigiu umas trovas *A El Rei D. João III, porque na tornada de Coimbra a Santarem lhe levaram huns Castelhanos almocreves de aluguer quanto*

trazia, porque a Rainha mandou que aos Castelhanos não tomassem bestas por taxa mas polo preço que elles quizessem:

A Santarem cheguei eu
Bem tal como Deos naçeo,
Que não trouxe lá do céo
Comsigo um vintem de seu;...

Castelhanos me trouxeram,
E levaram quanto tinha;
Por que Deos e a Rainha
Diz que os favoreceram;...

E por mais desaventura,
Além do muito dinheiro,
Fui eu de bom cavalleiro
E cahi da albardura.
Ai de mi, que estou de cura.

(*Obr.*, III, 383.)

Acabada a convalescença da rainha, e achando-se já nos fins do anno de 1527 sanificada Lisboa, regressou D. João III á capital; foi então festejada com pompa a primeira entrada da rainha D. Catherina em Lisboa, e Gil Vicente veiu representar uma tragicomedia de grande espectaculo, intitulada *Não de Amores*. Escreve o poeta: «*Representou-se ao muito poderoso Rei D. João o terceiro, á entrada da mui esclarecida e mui catholica Rainha D. Catherina nossa Senhora em a cidade de Lisboa, éra de 1527.*» É natural que estas festas não ficassem inferiores á extrema sumptuosidade com que em janeiro de

1521 fôra recebida na capital a terceira mulher de D. Manoel. O poeta figura Lisboa como *vestida de Princeza, com grande apparato de musica, fallando com suas altezas;* no serão do paço entrou uma Náo, symbolo das armas da cidade, talvez reminiscencia das festas celebradas pelo casamento do mallogrado princepe D. Affonso, observadas por Gil Vicente na sua mocidade. E como o poeta era de uma fecundidade inesgotavel, ainda no natal d'este anno de 1527 é chamado á côrte para representar um Auto hieratico ao sabor da religiosidade da rainha: «A obra seguinte he chamada *Auto da Feira. Foi representada ao mui excellente Princepe El Rei D. João, o terceiro em Portugal deste nome, na sua nobre e sempre leal cidade de Lisboa, ás matinas do Natal, na éra do Senhor, de 1527.*» É n'este Auto que Gil Vicente vibra os mais profundos golpes á simonia de Roma, e chasquêa da astrologia, que se tornára uma superstição dos homens cultos:

E por que a Estronomia
Anda agora mui maneira
Mal sabida e lisongeira...

E se Francisco de Mello [1]
Que sabe sciencia avondo,
Diz que o céo é redondo
E o sol sobre-amarello,
Diz verdade, não lh'o escondo.

(*Obr.*, I, 151.)

[1] Sobre Francisco de Mello, vid. *Historia da Universidade de Coimbra*, t. I, p. 320.

O Auto devera chamar-se, segundo a intenção de Gil Vicente, *Feira das Graças;* nunca Rabelais assentou golpes mais em cheio na gente clerical. O poeta refere-se á *venda das indulgencias* e á independencia da egreja franceza. Em uma côrte dominada pela fradaria, e em que o rei e infantes D. Luiz e D. Henrique trabalhavam para o estabelecimento da Inquisição, fazendo inconscientemente o jogo de seu cunhado Carlos v, a liberdade de Gil Vicente suscitaria resistencia da parte do elemento fanatico. É certo que desde o Natal de 1527 até fevereiro de 1530, passaram dois annos que Gil Vicente não foi chamado para representar um Auto na côrte. Assim como em 1523 e 1527 o encontramos luctando de frente com os humanistas, vêl-o-hemos como arrosta com a boçalidade dos frades evitando um cannibalismo de fanaticos. Em uma terça feira, 15 de fevereiro, nasceu em Lisboa a infanta D. Brites; para festejar este acontecimento foi chamado Gil Vicente para representar um Auto. Escreveu a tragicomedia, preciosissima pelos seus elementos tradicionaes, o *Triumpho do Inverno;* diz o poeta na rubrica inicial: «*Foi representada ao muito alto e excellente Princepe El Rei Dom João o terceiro d'este nome em Portugal, na sua cidade de Lisboa, no parto da devotissima e muito esclarecida Rainha Dona Catherina nossa senhora.*»

Embora esta tragicomedia não tenha data, deduz-se do seu contexto, porque em um romance que cantam as Sirenas, lê-se:

Dióte el Rey Don Juan
Tercero de este ditado;
Y de su Reina preciosa,
Porque seas mas liado,
Dos hijas primeramente
Todo por Dios ordenado...
Bien sabes, Reino dichoso
Las Infantes que te ha dado,
Unas para Emperatrices,
Otras Reinas que has criado.

(*Obr.*, II. 480.)

As *duas filhas* a que allude o romance são as infantas D. Maria e D. Brites. É n'esta tragicomedia que o proprio Gil Vicente vindo recitar o prologo, se lamenta da depressão da alegria portugueza, phenomeno morbido que ia aggravar-se com o terror dos processos secretos e fogueiras inquisitoriaes. Fallando da ruidosa alegria dos serões manoelinos, diz:

Se n'este tempo de gloria
Nascera a Iffanta sagrada
Como fôra festejada
Sómente pela victoria
Da Rainha allumiada!
Já tudo leixão passar,
Tudo leixão por fazer,
Sem pessoa perguntar
A este mesmo pezar
Que foi d'aquelle prazer.

Por este mesmo tempo tambem perguntava Sá de Miranda para onde são idos os bons tempos dos Serões de Portugal. Gil Vicente, tentando reagir contra a tristeza monachal, confessa:

Porém co'a ajuda dos céos
Imaginei hũa festa
A' *nossa Julia* modesta

. . . .

Quando vi de tal feição
Tão frio o tempo presente,
Fiz um *Triumpho do Inverno.*
Depois será o do Verão.

Adeante estudaremos a estructura d'esta interessantissima concepção dramatica, em que o poeta elaborou elementos mythicos persistentes nos costumes populares portuguezes.

A depressão da alegria nacional e a tendencia para uma religiosidade fanatica eram provocadas pelos phenomenos extraordinarios das pestes mortiferas e dos violentos terremotos. Buckle deduz d'estas impressões bruscas recebidas pelos povos da peninsula hispanica a causa do seu caracter supersticioso e religiosamente hallucinado. No começo do anno de 1531 deu-se em Lisboa um terrivel terremoto que derrubou umas mil e quinhentas casas, e arruinou algumas egrejas; foi a 26 de janeiro. Dom João III achava-se em Palmella. Para ahi lhe escreveu de Santarem Gil Vicente, contando ao rei como por effeito do terremoto que chegára até aquella villa a população esteve exposta ao morticinio que os frades excitavam nas suas prédicas contra os christãos-novos. Gil Vicente ainda se lembrava com horror da grande desordem de Lisboa, começada em 26 de maio de 1504 pelos rapazes contra os Judeus, sendo os facinoras de pouco mais de quinze annos os mais velhos, sendo todos

perdoados por intervenção da rainha D. Maria; lembrava-se com mais horror ainda da tremenda matança dos Judeus, do dia 19 de abril de 1506, quando os animos sobreexcitados pela peste importada da Italia no anno antecedente, foram facilmente suggestionados por dois frades de S. Domingos, Fr. João Moucho e Fr. Bernardo Aragonez, os quaes levaram a multidão ao mais degradante canibalismo contra os christãos-novos. Quando o terremoto de 26 de janeiro de 1531 repercutiu em Santarem, os frades subiram ao pulpito e exploraram o terror do vulgo — deblaterando que eram os peccados de Portugal que excitavam a ira de Deus, e que já vinha pelo caminho um outro terremoto que chegaria na proxima quinta feira, uma hora depois do meio dia; e que o mar se levantaria em 25 de fevereiro. Temendo estes perigos o povo fugiu para os campos e vivia debaixo das oliveiras. Com um rasgo de humanidade e de audacia de bom senso, Gil Vicente foi ao mosteiro de San Francisco, fez tocar a sineta do claustro, e reunidos os frades fez-lhes uma falla, mostrando o absurdo das prophecias sobre os phenomenos subterraneos, e persuadiu-os a que fossem serenar o povo. Conta isto na *Carta que Gil Vicente mandou de Santarem a El-Rei D. João III estando S. A. em Palmella, sobre o tremor de terra, que foi a 26 de Janeiro de 1531.*» Começa com esta ingenua e intima simplicidade: «Os frades de cá não me contentaram, nem em pulpito, nem em pratica, sobre esta tormenta da terra que ora passou; porque não abastava o espanto da gente, mas ainda elles lhe

affirmavam — cousas que os mais fazia esmorecer.» E depois de transcrever o texto da allocução que lhes dirigiu no claustro de San Francisco, de Santarem, termina dizendo ao rei: «E porém saberá V. A. que este auto foi de tanto serviço, que nunca cuidei que se offerecesse caso em que tão bem empregasse o desejo que tenho de o servir, *assi visinho da morte como estou:* por que, á primeira prégação, os christãos novos desappareceram e andavam morrendo de temor da gente, e eu fiz esta diligencia e logo ao sabado seguinte seguiram todolos prégadores esta minha tenção.» [1] Em carta de 11 de fevereiro de 1531, datada de Palmella, pediu D. João III á Camara de Lisboa um rol das casas derrubadas, nomes dos seus donos e o orçamento da reconstrucção, [2] mas continuava a obedecer á suggestão fradesca e n'este mesmo anno de 1531 obteve os breves de Clemente VII para o estabelecimento da Inquisição em Portugal! Apoz o terremoto veiu a peste, que attingiu a sua maior intensidade por fins de dezembro, como se vê em carta de D. João III, de 28 d'este mez, datada do Lavradio.

Ainda no meio d'estes terrores e em uma côrte vagabunda, apparece-nos Gil Vicente representando o *Auto da Lusitania*, para festejar o nascimento do princepe D. Manoel, em Alvito, em uma quarta feira 1 de novembro de 1531. Lê-se na rubrica inicial: «*A farça seguinte foi representada ao mui alto*

---

[1] *Obras*, t. III, p. 385.
[2] Freire de Oliveira, *op. cit.*, I, 471.

e poderoso Rei D. João, o terceiro d'este nome em Portugal, ao nascimento do mui desejado Princepe D. Manoel seu filho, éra do Senhor, de 1532. Por certos versos se vê onde foi o logar da representação, e principalmente dá ahi a entender que os seus Autos começavam a ser imitados:

Para que cumpridamente
Aito novo inventemos,
Vejamos hum excellente
Que presenta Gil Vicente,
E per hi nos regeremos:
Elle o faz em louvor
Do Princepe nosso Senhor.
Porque não póde em *Alvito*,
Logo virá o relator,
Veremos com que primor
Argumenta bem seu dito.

(*Obr.*, III. 273.)

Entra o LICENCIADO *argumentador...* e diz:

Gil Vicente o autor
Me fez seu embaixador,
Mas eu tenho na memoria
Que para tão alta historia
Naceo mui *baixo doutor.*

É n'esta passagem que vêm os celebres versos que o dão como natural da Pederneira, filho de uma parteira e de um albardeiro, que têm muito valor no seu sentido figurado. [1]

---

[1] Nas *Notas al Buscapié*, D. Adolpho de Castro é que foi o primeiro a tomar á letra estes versos; depois

O nome de Gil Vicente era já conhecido fóra de Portugal; quando em 1514 o padre Bartholomeu Torres de Naharro representava deante do papa Leão X e do embaixador portuguez Tristão da Cunha a sua *Trofêa*, em honra do rei D. Manoel, já tinha Gil Vicente representado na côrte portugueza treze Autos, comedias e farças. Garcia de Resende, que era secretario d'essa embaixada, não se esqueceria de fazer o confronto dos espectaculos dramaticos das duas côrtes. Tambem o sabio humanista André de Resende, descrevendo as festas que em dezembro de 1532 se fizeram em Bruxellas no palacio do embaixador portuguez D. Pedro de Mascarenhas, por occasião do nascimento do princepe Dom Manoel, que pouco sobreviveu, diz-nos que ahi se representou o *Auto da Lusitania*, de Gil Vicente, pouco antes representado em Alvito pelo proprio auctor. A phrase *egerat ante*, allude a essa anterior representação; e por ventura o texto do Auto fôra remettido para Bruxellas já impresso. Das festas de Bruxellas deixou-nos André de Resende uma extensa descripção em hexametros latinos. [1]

Salvà (*Catalogo*, n.º 1489), admirava-se de que nenhum biographo tivesse descoberto estes vestigios autobiographicos! Vieram depois Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara e Abbade Castro, que irreflectidamente chegaram por si a esta mesma opinião.

[1] É um opusculo immensamente raro; consultamol-o; é o seu titulo: *Genethliacon Principis Lusitani, ut in Gallia Belgica celebratum est, a viro clariss. D. Petro Mascaregna, regio Legato, Mense Decembri, MDXXXII.* Joannes Baptista Phaellus Bononiensis Bononiae impressit Anno Incarnationis Dominicae MDXXXIII. Mense Januario. Fol. 19, *v.*, não numerada.

De toda a emphatica descripção é a parte mais importante a que trata do facto curiosissimo da representação d'este Auto de Gil Vicente no fim dos festejos officiaes. André de Resende conhecia pessoalmente Gil Vicente, caracterisando-o pelo seu duplo talento de *auctor et actor*. Eis os valiosos hexametros:

Cunctorum hein: acta e magno *comoedia* plausu,
Quam *Lusitana* Gillo auctor et actor, in aula
Egerat ante, dicax, atque inter vera facetus.
Gillo, jocis levibus doctus perstringere mores,
Qui si non lingua componeret omni vulgi,
Et potius Latia, non Graecia docta Menandrum
Ante suum ferret, nec tam Romana theatra,
Plautinosve saleis, lepidi vel scripta Terenti
Jactarent, tanto nam Gillo praeiret utriusque,
Quanto illi reliquis inter qui pulpita rore
Oblita Corycio, digitum meruere faventem. [1]

André de Resende elogia o poeta creador do theatro portuguez como um dos humanistas que n'este tempo se atrevia a fazer-lhe justiça, lamentando comtudo o elle escrever na linguagem vulgar, porque se adoptasse o latim seria mais do que um Plauto ou um Terencio. Não se comprehendia o que era o genio nacional, admiravelmente humanisado em Gil Vicente. Descobre-nos André de Resende qual foi a hora em que terminou o espectaculo:

---

[1] Na edição de Hamburgo das *Obras* de Gil Vicente, de 1834, estes versos trazem algumas variantes provenientes de erro de leitura.

Tertia defessis lux absumenda ministris
Extulit alma caput, cuncti revocantur in aedeis,
Atque diem impendunt epulis, finemque sub ipsum
Legatus placido ore decens, et laetus honore
Ingente celebrasse diem natalis herilis
Nobilib. fando grates agit, omnibus aequas.

Tambem se achou presente a estas festas da embaixada o glorioso Damião de Goes, que conhecia pessoalmente o auctor do *Auto da Lusitania*, desde a côrte manoelina:

At Lusitana lesti de pube ministri
Quinquaginta, omnes generoso sanguine creti
Circum aderant, quorum primi *Damianus*...

Por este tempo tinham começado as relações pessoaes de Damião de Goes com Erasmo, quando deixou a Feitoria de Flandres e foi dedicar-se aos estudos humanisticos na Universidade de Louvain em 1532; seria então que Erasmo por via do seu amigo tomou conhecimento do genio de Gil Vicente, pois estava como uma atalaia observando com a sua critica inflexivel o movimento intellectual da Europa. O mesmo bom senso aproximava-os em espirito. Verdadeiro homem de genio, não comprehendido, as suas ficções comicas apesar de serem ideadas para divertirem uma côrte decadente, encerram o sentimento profundo de justiça e libertação que suscitou na Europa a Reforma. É plausivel a tradição que chegou até Barbosa Machado, escrevendo na *Bibliotheca lusitana*, que Erasmo se deliciava com a leitura das composições

de Gil Vicente, e que para melhor as comprehender apprendera a lingua portugueza. A dar-se este facto seria de 1532 a 1536, até á morte de Erasmo, e quando *inter pocula* fallava de litteratura com Damião de Goes. Na verdade d'esta lenda ha para nós a homogeneidade d'aquelles dois espiritos que trabalhavam cada um por seu modo para a secularisação da sociedade europêa. Gil Vicente achava-se possuido d'aquella generosa aspiração de reforma da disciplina da Egreja, sem querer saír da orthodoxia do dogma; era esse o estado de espirito dos associados do *Oratorio do Amor divino*, e das almas sinceras como Victoria Colonna e Sá de Miranda. As ideias da Reforma tinham tido o seu triumpho em 1532; e logo no anno de 1533 Gil Vicente ataca de frente o problema da disciplina, que mais o impressionava pelo que via na còrte portugueza. Em 1532 vem para Portugal André de Resende, e passados dois annos por sua intervenção vem o celebre humanista Nicoláo Clenardo para mestre de Dom Henrique; em Evora com certeza conviveria Gil Vicente com estes afamados eruditos. Evora era a capital do humanismo.

Achava-se a côrte em Evora em 1533, e ahi deu á luz em 23 de maio mais um infante a rainha D. Catherina; para festejar este successo concorreu Gil Vicente com a engraçadissima carga contra a ambição dos frades na sua tragicomedia *Romagem de Aggravados*. Diz o proprio poeta na valiosa rubrica: «Esta tragicomedia — *he satyra.* — *Foi representada ao mui excellente princepe e nobre Rei Dom João, o terceiro em Portugal*

d'este nome, na cidade de Evora, ao parto da mui esclarecida Rainha D. Catherina, nossa Senhora, e nascimento do Illustrissimo Iffante D. Felipe, éra do Senhor de 1533.» Termina com um bailado, cantando todas as figuras:

> Por maio, era *por maio.*
> *Ocho dias por andar,*
> El Ifante Don Felipe
> Nació en Evora ciudad.

O retrato de Fr. Paço «*que entra com seu habito e capello, e gorro de veludo, e luvas e espada dourada, fazendo meneos mui doces de cortezão*» é completo e inimitavel; resume em si toda essa especie hybrida que enchia a côrte de D. João III e a sugava. É sublime a coragem com que Gil Vicente nas vesperas dos primeiros Autos de Fé, escalpeliza a sua hediondez moral. A rainha D. Catherina tambem assistia á representação, como se deprehende dos versos finaes. E ainda em 1533 representa Gil Vicente a Tragicomedia do *Amadis de Gaula* «*ao muito excellente princepe e christianissimo Rei D. João, o terceiro d'este nome, em a sua cidade d'Evora, éra de 1533.*» Não seria esta representação muito distante da *Romagem de Aggravados;* pela sua indole espectaculosa, vê-se que fôra para festejar a embaixada do Preste João da Ethiopia, que D. João III recebeu em Evora. Foi por tanto depois d'esta festa que Gil Vicente perdeu sua mulher, Branca Bezerra, que o acompanhára para Evora,

n'este anno de 1533. A data que enluctou o resto da vida de Gil Vicente, póde fixar-se com certeza; nos papeis da Casa Feijó, de Torres Vedras, foi encontrada a seguinte nota, das que pertenciam ao neto do poeta: «Luiz Vicente faltou-lhe a mãe quando tinha 18 para 19 annos de edade.» [1]

Sabe-se que elle morreu em 1594 com 84 annos; consequentemente nasceu em 1514; accrescentando-lhe os 19 annos que tinha ao falecimento de sua mãe, temos a data da morte de Branca Bezerra de Castro em 1533.

Gil Vicente enterrou sua mulher no mosteiro de S. Francisco de Evora, fazendo-lhe um jazigo em que contava ser tambem sepultado; e poz-lhe um epitaphio em verso, com sentimento e ingenuidade:

> AQUI JAZ A MUI PRUDENTE
> SENHORA BRANCA BECERRA,
> MULHER DE GIL VICENTE
> FEITA TERRA. [2]

[1] Visconde de Sanches de Baena, *Gil Vicente*, p. 57. — Uma outra nota, diz: «Gil Vicente ficou viuvo ainda com natureza san e vigorosa, pois que tinha 57 ou 58 annos.» O erro d'esta data é explicavel e leva-nos á comprovação da verdade: segundo a tradição conservada por Barbosa Machado, Gil Vicente nascera em 1475; ajuntando a este anno a edade de 58 annos, temos effectivamente 1533. É natural que Gil Vicente de Almeida consignando a tradição que chegou até Barbosa, se guiasse pela noticia da *natureza san e vigorosa* que o avô tinha na época da sua viuvez.

[2] Este epitaphio não vem nas Obras do poeta; foi colligido de um manuscripto do seculo XVI, pelo

Evora ficava consagrada para o poeta por descançarem ali os despojos de sua esposa. Se Gil Vicente, na carta a D. João III, de janeiro de 1531, se reconhece *assi visinho da morte como estou*, — confirma-se o desalento em que caíu depois da sua viuvez aos sessenta e trez annos. A emoção dolorosa da sua situação moral acha-se expressa em sentidissimas estrophes lyricas, em que falla um viuvo:

. . . .

Que perdi muger tan bella,
Como estrella.
Y pues triste me dejó
Muriera mesquiño yo,
Y no ella.

. . . .

Que acordarme su nobleza,
Su beldad, su perfeccion,
Sus mañas, su gentileza,
Su tan medida franqueza,
Quebrántame el corazon.
Oh qué humilde condicion,
A' la razon
Cuan callada, cuan sofrida
Toda plantada y ingerida
En descricion!

---

erudito Rivara, que o publicou juntamente com outros no *Panorama*, t. IV, p. 275. (1840) Na comedia do *Viuvo* vem estes versos:

No fué *muger mas prudente*
En las prudentes.

(II. 70.)

Alegre con mi alegria;
Con mi tristeza lloraba;
Pronta á cuanto yo decia,
Queria lo que yo queria,
Amaba lo que yo amaba;
Toda su casa mandaba,
Y castigaba,
Sin de nadie ser oída,
Ni de persona nacida
Profazaba.

. . . .

En el punto que partiste
No debera quedar yo;
Porque la vida que és triste
Mas muere quien la resiste
Que el muerto que la dejó. [1]

(*Obr.*, II, 69.)

Gil Vicente escreveu tambem o seu proprio epitaphio, que foi impresso nas suas

---

[1] Apesar de ter sido representada a comedia do *Viuvo* em 1514, comprehende-se que Gil Vicente retocando a sua obra para a imprensa, assim como a relacionava com os factos historicos ulteriores á primeira representação, tambem introduzisse allusões a successos da sua vida sob cuja impressão estava. Camillo, com o seu tino esthetico (embora mal dirigido pela critica) reconheceu a verdade d'estes versos: «quando leio o tom magoado com que o poeta faz carpir-se um seu personagem na comedia do *Viuvo*, representada em 1514, imagino que Gil Vicente desafogava a sua dôr nos dizeres do viuvo que, sem essa personalidade, seriam descabidos na comedia. — Quem lêr as primeiras scenas da comedia, sem lhes ligar a intenção dolorosa e pessoal do auctor, não comprehenderá as demasias sentimentaes do viuvo e dos filhos que choram a boa esposa e mãe, não havendo, na estructura da composição, scena alguma enlaçada com esse facto.» *Hist. e Sentimentalismo*, p. 12.

Obras, mas incompleto. O curioso do seculo de quinhentos, que colligira varios Epitaphios antigos, diz: «*No mosteiro de S. Francisco de Evora está uma sepultura da mulher de Gil Vicente com letras que dizem*, etc.

«*Não menos é de notar o de seu marido Gil Vicente, que diz:*

O grão juizo esperando
Jazo aqui n'esta morada,
D'esta vida tão cansada
Descansando.

Nas Obras do poeta colligiu seu filho Luiz Vicente este mesmo Epitaphio, mas de um texto manuscripto com variantes:

O gran juizo esperando
Jaço aqui n'esta morada
Tambem da vida cansada
Descansando.

Perguntas-me quem fui eu.
Attenta bem pera mi,
Porque tal fui com'a ti,
E tal hasde ser com'eu.
E pois tudo a isto vem,
O lector, de meu conselho,
Toma-me por teu espelho,
Olha-me e olha-te bem. [1]

---

[1] *Obras*, t. III, p. 391. Na Bibliotheca de Evora existe um Ms. CXIV-141, fl. 62, em que se encontra: *Titelo que fez um homem sobre sua sepultura:*

Pergunta-me quem fui eu. etc.

É evidentemente o Epitaphio que Gil Vicente compuzera para si; no ms. tem a data de 1531. O compilador ignorava a quem se referia o Epitaphio.

Outra variante se encontra ainda d'este Epitaphio, que o poeta glosou mais desenvolvidamente do que a lição conservada por seu filho. Antonio Lourenço Caminha colligiu como inedita uma: *Peça antiga de poesia de Gil Vicente em sua sepultura:*

Teu grão juizo esperando
Estou naquesta morada,
Da vida triste cansada,
Descansando.

Glosa:

Os annos, mezes e dias
Que n'este mundo vivi,
Se foram des que nasci
Gastados em obras pias,
Isso tivera por mi;
Mas agora triste quando
O meu fim se foy chegando,
Não me deu outro logar,
Se não este pera estar
Teu grão juizo esperando.

E pois tu, alto Senhor,
És de toda a piedade,
De mi, nascido em maldade,
Teu indigno servidor
Se lembre tua bondade.
E não te alembre nada
De minha vida passada,
Chea de peccados vãos
Que sustive, em cujas mãos
Estou n'aquesta morada.

Porque se quizeres olhar
Aos meus desmerecimentos,
No ha hi novos tormentos,
Com que possas descontar
Tantos máos contentamentos.

Tem minhas obras em nada,
Porque, emfim, assás penada
Foi a vida que vivi,
Até á hora que parti
D'esta vida tão cansada.

Tu Deus e justo Juiz,
Pois me deste vida e sêr,
Não me consintas perder,
Sam de tua mão matiz,
Per onde me hasde valer,
Minhas culpas não olhando,
Meus peccados perdoando,
Fazendo-me nova mercê,
Com me dares onde estêe
Descansando. [1]

O não se encontrar esta Glosa elegiaca entre os versos de Gil Vicente, é explicavel pela declaração de seu filho, que diz referindo-se ao ultimo livro: o qual vae tam carecido d'estas *obras meudas*, por que *as mais das que o autor fez d'esta calidade se perderam.* A versão de Rivara foi copiada pelo curioso de quinhentos, directamente do que estava gravado na campa do mosteiro de Sam Francisco de Evora; as outras versões provieram de manuscriptos contemporaneos.

Sob as suas impressões de tristeza escreveu no anno de 1534 o *Auto da Cananea;* na rubrica inicial relata Gil Vicente: «*Este auto que diante se segue fez o Autor por rogo da muito virtuosa e nobre Senhora*

[1] *Obras ineditas dos nossos insignes Poetas.* t. I, p. 188. Lisboa, MDCCXCI.

D. Violante, Dona Abbadessa do muito louvado e sancto convento do mosteiro de Oudivelas; a qual Senhora lhe pediu que por sua devação lhe fizesse hum Auto sobre o evangelho da Cananea. Foi representado na éra do Senhor de 1534.» Vê-se por esta rubrica que Gil Vicente viera de Evora a Lisboa depois da morte de sua mulher. N'esta época as Donas Abbadessas de Odivellas eram de eleição vitalicia, e faziam extraordinarias despezas por occasião da sua investidura; D. Violante, que sabia das representações de Gil Vicente no mosteiro de Santos o Velho, tambem quiz um d'esses espectaculos, condignos da sumptuosidade de Odivellas, do qual escrevia Luiz Mendes de Vasconcellos, conter: «mais de quatrocentas mulheres... a excellencia da sua musica não póde deixar de se celebrar em todo o tempo e occasião; por que em bondade de vozes e multidão de musicas, em destreza da arte, e em suavidade de instrumentos, não creio que se lhe eguale nenhuma Capella de nenhum grande princepe; por que tem setenta mulheres, que todas cantam mui destramente, e as mais tem bellissimas vozes, tangem na estante trez baixões, tocam muitas d'ellas tecla, arpa, viola de arco, e a violinha particularmente...» É possivel que o *Auto da Cananea* fosse representado em Odivellas pelas proprias freiras; a Lei da Natureza entra *cantando;* Veredina ou a Lei da Graça, tambem começa *cantando;* a Cananea *vem cantando.*—*E cantando* Clamavat autem, *se acaba o dito Auto.*

Por documentos legaes datados de 1534

se vê que a côrte se achava ainda em Evora em fins d'este anno; Gil Vicente é alli chamado para representar um Auto pela festa do Natal; o rei sympathisava com o costume popular. Gil Vicente escreveu e representou o bello Auto da *Mofina Mendes*, do qual diz na rubrica: *A obra seguinte foi representada ao excellente Princepe e muito poderoso Rei Dom João III, endereçada ás matinas do Natal, na éra do Senhor, 1534.* O prologo é feito por um Frade em modo de prégação, citando todos os livros rançosos de saber claustral:

> Estes dizem juntamente
> Nos livros aqui allegados:
> Se filhos haver não podes,
> Nem filhas por teus peccados,
> *Cria d'esses engeitados*
> *Filhos de clerigos pobres.*
> Pois tens sacos de cruzados...
>
> (*Obr.*, I. 102.)

No anno de 1535 nenhuma obra assignala a actividade de Gil Vicente, quasi sempre impulsionada por successos palacianos. No animo de D. João III reflectira-se de um modo profundo a scisão da Egreja de Inglaterra operada por Henrique VIII, no anno de 1534; a morte mysteriosa do infante D. Fernando em 1535 e quasi simultaneamente de sua mulher e filhos; e ainda a desobediencia do infante D. Luiz indo sem sua auctorisação á expedição de Tunis com Carlos V, tudo obstava a que na côrte se representasse qualquer espectaculo dramatico. Dom João III foi passar

algum tempo a Evora; ahi concorreu Gil Vicente a representar-lhe a comedia intitulada *Floresta de enganos*, da qual escreve o poeta: «*A seguinte comedia foi representada ao muito alto e poderoso Rei D. João o terceiro d'este nome, na sua cidade de Evora, éra do Senhor de 1536.*»

É n'esta comedia que se encontram os celebres versos: «Ya hice *sesenta y seis* — Ya mi tiempo es pasado,» pelos quaes se fixa a época do nascimento do poeta em 1470. Mas a rubrica final deixa-nos um traço luminoso sobre o remate da sua vida litteraria: «*com sua musica se acaba esta comedia, que he a derradeira d'este segundo Livro, e a derradeira que fez Gil Vicente em seus dias.*» [1]

Effectivamente por esta declaração cathegorica, vê-se que Gil Vicente deu por terminada a sua missão e actividade artistica; alguma circumstancia excepcional o forçou a isso, além da tristeza moral em que vivia. Estava em 1536 em Evora o rei D. João III, quando lhe foram entregar os breves apostolicos para a fundação do Tribunal do Santo Officio em Portugal, com data de 22 de outubro. Foi nomeado primeiro Inquisidor o frade franciscano e confessor do rei D. Diogo da Silva, bispo de Ceuta. O rei chegou a ter inveja d'essa dignidade de Inquisidor, pela qual trocaria a sua corôa. Gil Vicente não tinha mais que luctar a favor da liberdade de pensamento, e pediu ao rei para retirar-se para a sua quinta do Mosteiro. Em uma das

[1] *Obras*, t. II, p. 180.

notas avulsas de Gil Vicente de Almeida, seu neto, lê-se:

«Gil Vicente, *quatro annos* antes de morrer, retirou-se para a sua quinta do Mosteiro, e ahi deu a alma a Deus, nos fins de 1540. —Documento n.º 1.» [1]

Descontando sobre esta data precisa da sua morte esses *quatro annos*, temos effectivamente a época de 1536 em que contava a edade dos *sessenta e seis*, em que escrevia a *derradeira* comedia. Dom João III reconheceu o desgosto com que elle se retirára da côrte, e ainda para o lisongear lhe recommendou que coordenasse todas as suas obras. Isto confessa o poeta na *Epistola dedicatoria a D. João III*: «Finalmente que por escusar estas batalhas e por outros respeitos, estava sem proposito de imprimir minhas obras, *se V. A. m'o não mandára*, não por serem dinas de tão esclarecida lembrança, mas V. A. haveria respeito a serem muitas d'ellas de devação, e a serviço de Deos endereçadas, *e não quiz que se perdessem*, como quer que cousa virtuosa, por pequena que seja, não lhe fica por fazer. *Por cujo serviço trabalhei a cõpillação d'ellas com muita pena de minha velhice* e gloria de minha vontade, que foi sempre mais desejosa servir a V. A., que cubiçosa de outro nenhum descanso.» [2]

Foi n'esse retiro da quinta do Mosteiro que Gil Vicente começou a coordenação das suas

---

[1] Apud. Baena, *op. cit.*, p. 57.

[2] *Obras*, t. III, p. 390.

Obras, uma parte já impressa em folhas volantes *(que até ora andaram empremidas pelo meudo)* e outra ainda inedita nos borradores, que sua filha a instruida Paula Vicente, então de vinte e trez annos de edade, ia passando a limpo. É assim que se póde entender a tradição que a retratava ajudando seu pae na composição das suas obras: *Egidium sociat... quem juvisse ferunt,* [1] e não escrevendo comedias originaes para a scena, e muito menos representando com o pae na côrte. O interesse que ella tinha pela obra de seu pae revela-se no alvará de privilegio que lhe foi passado em 3 de setembro de 1561: «*ella queria fazer emprimir hum livro e cancioneiro de todas as obras de Gil Vicente seu pae...*» Pelo prologo com que passados vinte e dous annos Luiz Vicente acompanhou esta edição, se vê que a morte surprehendeu Gil Vicente no trabalho de coordenação, deixando por isso uma parte incompleta: «E porque sua tenção era que se imprimissem suas obras, *escreveu por sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte d'ellas,* e *ajuntára todas, se a morte o não consumira.*» [2] Foi n'este trabalho de coordenação que Gil Vicente gastou os ultimos quatro annos de sua vida, em uma presumivel serenidade acompanhado de seus filhos na quinta do Mosteiro, em Matacães. A lenda malevola, de que fizera embarcar para a India um fi-

---

[1] P.e Antonio dos Reis, *Enthusiasmus poeticus,* n.a 67. (1730.)

[2] *Obras,* t. I, p. XXXVII.

lho que o offuscava pelo seu talento precoce [1] leva-nos a inferir, que o filho mais novo Martim Vicente *(que serviu bem na India, onde morreu solteiro)* embarcára ainda em vida de seu pae. A lenda malevola motivava-se na hostilidade que a reacção fanatica crescente sustentava contra as suas obras dramaticas. André de Resende louvára em um *Genethliaco* o talento de Gil Vicente, lamentando que elle escrevesse na linguagem vulgar, porque se o fizera no idioma de Lacio seria um outro Terencio; esta preoccupação classica não obstava a que Gil Vicente nos seus ultimos annos fosse considerado como uma auctoridade philologica, o que ainda nos justifica a sua antiga profissão de *Mestre de Rhetorica do Duque de Beja*, antes de ser o rei afortunado. Na *Grammatica de Linguagem portugueza*, publicada por Fernão de Oliveira em 1536, abona-se o nosso insigne humanista com a auctoridade de Gil Vicente, por esta fórma, ao fallar do valor do *h*: nós os portuguezes não lhe damos mais que hũ pouco de espirito: o qual esforça mais as vogaes cõ que se mestura; e dizẽ os latinos que se pode mesturar com todas as vogaes: mas antre nós eu não vejo alghũa vogal aspirada

[1] Lenda colligida por Faria e Sousa no *Epitome de las Historias portuguesas*, P. II, cap. 18, e repetida por Barbosa Machado, confundindo o seu neto *Gil Vicente de Almeida*, nascido em 1558, o qual era tambem poeta dramatico, com um filho do grande genio, que segundo os genealogistas embarcára para a India. Ha sempre em toda a lenda um elemento de verdade, mal comprehendida.

se não he n'estas interjeyções *rha*, e *aha* e nestoutras de riso *ha*, *ha*, *he;* ainda que me não pareçe este bõ riso portugues *posto que o assi escreva Gil Viçente nos seus Autos:* etc.» [1] Por esta citação vê-se que antes de 1536, conhecia Fernão de Oliveira composições impressas de alguns Autos avulsos de Gil Vicente, hoje totalmente perdidos, e que esses Autos eram estudados para fixar o uso litterario da lingua portugueza que entrava no seu periodo de disciplina grammatical. Pela sua parte João de Barros, que conviveu com Gil Vicente na côrte, tambem no seu *Dialogo em louvor da nossa Linguagem portugueza*, abona-se com a auctoridade do nosso poeta dramatico: «E Gil Vicente *comico*, que a mais tratou em composturas que alguma pessoa d'estes reinos, nunca se atreveu a introduzir um Centurio portuguez; por que como o não consente a nação assim o não soffre a linguagem.» [2] Escrevia isto por 1539; e em 1540, nos *Preceptos moraes* ainda se recordava das representações que vira: «depois que no grego lii aquella ficção (a *Taboa de Virtudes*, de Cebetes) assi me ficaram na memoria as imagens e continencia das virtudes, *como se vira uma comedia representada de vivas figuras.*» As unicas comedias até

---

[1] *Gramm. de Linguagem portugueza*. cap. 14, p. 32. Ed. Porto, 1871.

[2] É a primeira vez que o epitheto de *comico* distingue Gil Vicente d'esse outro genio artistico Gil Vicente, *ourives*, assim designado nos documentos officiaes.

então representadas, e que elle vira eram as de Gil Vicente, em que entrava bastantes vezes este elemento allegorico. Tambem Jorge Ferreira de Vasconcellos estudava Gil Vicente, citando o *Pranto de Maria Parda*, e o *Auto da Mofina Mendes*, do qual diz em fórma de proverbio: formosura sem vangloria dana mais que aproveita, e ás vezes lhe corre per devante *Mofina Mendes*, e a boa diligencia acaba o que merecimento não alcança. [1] A farça de *Quem tem farellos?* representada nos paços da Ribeira, teve este nome porque, como diz o proprio Gil Vicente: «*pos-lh'o vulgo.* Se a representação não foi publica, como é de crêr, a popularidade da farça veiulhe de correr impressa em folha volante ainda em vida do poeta. Tinha a consciencia do valor da sua obra, em querer deixal-a systematisada; muitas particularidades da sua vida achar-se-iam apontadas nas obras meudas que não chegou a colligir, por que o interrompeu a morte aos setenta annos da sua edade. Faleceu na quinta do Mosteiro, d'onde foi trasladado para Evora, para junto de sua mulher, segundo expresso desejo; na sua sepultura, no Convento de S. Francisco, lhe mandaram os filhos inscrever o epitaphio que tempos antes, e na preoccupação da morte, escrevera para si. [2]

[1] *Aulegraphia*, fl. 52.

[2] O logar da sepultura de Gil Vicente no mosteiro de San Francisco perdeu-se do conhecimento pelo muito desprezo dos frades pela antiguidade. Em 1778 escrevia Sousa Farinha sobre estas devastações de Evora:

Pouco antes da morte de Gil Vicente, deu D. João III casa apartada á infanta D. Maria, logo que ella completou dezeseis annos de edade; foi isto depois de 8 de junho de 1537. Proximamente por esta época foi Paula Vicente nomeada *moça da camara* da Infanta D. Maria; a infanta pela sua tendencia litteraria teve por Paula Vicente uma sympathia e confiança particular, fazendo-lhe varias doações de bens em Torres Vedras, d'onde ella era donataria. O esplendor da passada côrte manoelina, obumbrado pelas tristezas da côrte de D. João III, que vira morrer todos os seus numerosos irmãos á excepção do cardeal Dom

Os Padres Franciscanos que conta hão de dar de innumeraveis monumentos da nossa historia portugueza, que em armas e letreiros deixaram em suas Capellas huma boa parte da Nobreza d'este reino; se ha dous annos, esquecidos de suas obrigações, *cortaram com incrivel atrevimento pelo antigo e respeitavel direito das sepulturas, revolvendo todas as lages, partindo-as e affeiçoando-as* para a pueril e desordenada obra de sua Capella-mór, obra que até os Godos se envergonhariam que se levantasse em seus dias!» (Ms. da Bibl. da Ajuda, no *Boletim de Bibliogr. port.*, vol. II, p. 153.) Por este tempo se teria profanado e perdido a sepultura de Gil Vicente; pelo seu lado os Dominicanos de Evora deixaram que a Capella que erigiu Garcia de Resende para sua sepultura, servisse de chiqueiro de porcos! (*Ibid.*, p. 153.) Só muito tarde se deu pelo desapparecimento da sepultura de Gil Vicente. Em 1840 escrevia Cunha Rivara, antiquario e insigne bibliothecario de Evora: «*Perdeu-se a noticia do logar da sua sepultura;* mas vamos fazer todas as diligencias pela descobrir.» (*Panorama*, vol. IV, p. 275.) Infelizmente não foram encetadas essas pesquizas. Passados mais de trinta annos escrevia Pinho Leal: «que no corredor que vae para a *Casa dos Ossos*, está

Henrique, ia renascer em volta da Infanta D. Maria, cercada de intelligentissimas bellezas inspiradoras que acordaram o ideal de immortaes poetas como Camões.

Taes são os traços que nos desvendam a vida do homem verdadeiramente grande e humanitario, o que mais sentiu e amou a tradição portugueza, o que mais se esforçou para a secularisação da nossa sociedade na crise da dissolução catholico-feudal, o maior poeta dramatico nacional, apesar de terem passado trez seculos e uma mais vasta civilisação sobre a sua obra gigantesca.

---

uma urna com as cinzas de Gil Vicente, com a inscripção:

HIC TANTI VIRI CINERES.

(*Portugal antigo e moderno*, vol. III, p. 94.)

Escreve Fr. Jeronymo de Belem, na *Chronica seraphica*: A chamada *Casa dos Ossos*, foi obra dos religiosos, os quaes para incitarem nos vivos a lembrança dos mortos e multiplicarem os desenganos com a vista das nossas mortalidades, fabricaram ou revestiram suas paredes e columnas com os ossos dos defunctos que ali se enterravam, com tal arte, aceio e perfeição, que nada mais se vê em toda a casa ou capella, senão despojos da morte em ossos e caveiras; e em algum tempo se viam pendentes alguns corpos mirrados. É esta capella de boa architectura com trez naves, contiguas ao claustro, e fica por baixo do dormitorio grande; e na sua porta se lê esta inscripção:

Nós, ossos,
Que cá estamos,
Pelos vossos
Esperámos.

§ II. Evolução das fórmas dramaticas de Gil Vicente

As situações diversas em que Gil Vicente se achou na elaboração das fórmas dramaticas, levaram-n'o a determinar os typos fundamentaes do theatro moderno: as *tradições* e os *costumes* populares, de que era profundamente conhecedor pela sua origem proletaria, e o sentimento religioso christão a que estava sinceramente subordinado, apesar da sua critica contra o clericalismo, deram-lhe a comprehensão do drama *hieratico* e da comedia *burgueza;* a sua cultura litteraria e o contacto com uma côrte faustosa e opulenta que deslumbrava pelos seus divertimentos, incitaram-n'o aos jogos scenicos a que chamou Tragicomedias, ou espectaculos exclusivamente *aristocraticos.* Segundo as necessidades do meio que o provocava, assim Gil Vicente ia elaborando estes diversos elementos tradicional, compital e senhorial; quando, porém, um dia teve de percorrer e de agrupar a sua obra dispersa em um trabalho de trinta e quatro annos, essas composições ora de caracter religioso, ora popular, ora aristocratico, naturalmente se systematisaram em trez grupos, conforme os seus typos generativos da elaboração da Edade media: Obras de *devoção* (autos *hieraticos*), *Tragicomedias* (drama *aristocratico*) e *Farças* (comedia *popular*). N'esta coordenação o poeta não curou das datas da representação, que são valiosas para se definir o desenvolvimento progressivo do seu genio dramatico e a importancia que

a sua obra ia merecendo em uma côrte exageradamente catholica, e ao mesmo tempo estabelecendo os incontestaveis annaes dos primeiros trinta e quatro annos da historia da iniciação do Theatro e da Litteratura dramatica em Portugal; o poeta visou deliberadamente a determinar os typos fundamentaes do Theatro medieval de que elle se apropriou e sobre os quaes desenvolveu essa nova fórma de Litteratura. Comprehende-se melhor o valor da sua coordenação, diante d'esta analyse de Magnin: o estudo das origens theatraes deve abranger trez familias de dramas distinctos, ainda que se tocam e confundem em certos pontos:

«O drama maravilhoso, feérico, sobrenatural, que durante a Edade media foi essencialmente ecclesiastico, religioso, sacerdotal;

«O drama aristocratico e real, que desde os primeiros tempos da conquista, levou nos dias de gala as pompas e a alegria aos solares baroniaes e ás côrtes plenarias da realeza;

«O drama popular e plebeu, que nunca deixou de divertir nas encrusilhadas, ao ár livre, a tristeza dos servos, e os breves descansos dos trabalhadores... Estas trez especies de dramas, ecclesiastico, aristocratico e popular acham-se na antiguidade grega e romana.» [1]

É seguindo estas fórmas que melhor se aprecia a espontaneidade e ao mesmo tempo a intenção critica do genio de Gil Vicente; foi sobretudo sob este aspecto de evolução

---

[1] *Les Origines du Theatre*, p. x e xii.

organica que elle dispoz a sua vastissima obra litteraria.

A) Theatro hieratico

Uma circumstancia casual levou Gil Vicente a apropriar-se da fórma tradicional e popular das *Lòas* de presepio para moldar por ellas uma felicitação á rainha D. Maria por occasião do nascimento do princepe Dom João, primogenito do rei D. Manoel. Esse veio tradicional foi comprehendido na côrte; e incitado a exploral-o em outros espectaculos dramaticos, Gil Vicente foi successivamente definindo as fórmas hieraticas dos *Mysterios*, dos *Milagres* e das *Moralidades*, umas vezes reproduzindo os costumes nacionaes e domesticos portuguezes, outras vezes inspirando-se das obras rudimentares do velho theatro francez, sem comtudo perder a sua poderosa originalidade.

Já vimos as circumstancias historicas em que elle representou em uma quarta feira, 8 de junho de 1502, nos paços do Castello, o seu *Monologo do Vaqueiro* ou da *Visitação*. Gil Vicente, vestido de vaqueiro, finge que entrou na camara da rainha, pasma de tudo, porque lhe parece um paraiso terreal, e vendo a rainha de cama, felicita-a por ter realisado as esperanças de Portugal e da Hespanha com o nascimento do princepe. E termina habilmente, dizendo que vae chamar alli fóra uns trinta companheiros, que trazem varios presentes para o recem-nascido.

O valor do *Monologo do Vaqueiro* reco-

nhece-se ao aproximal-o da fórma popular, decahida hoje no continente, mas conservada ainda nos costumes archaicos coloniaes dos *reisados* e *cheganças* do Brazil. Nas felicitações do anno bom, divaga pelas ruas uma dança á frente da qual vae um Vaqueiro que lança as cantigas, e que acompanha um boi de pasta, que faz differentes evoluções. O *Boi*, como já notámos, relaciona-se com o symbolo mythico do Touro zodiacal do começo do anno solar, [1] e persistiu nas festas populares das janeiras e nos cantos de *Aguinaldo*. Nos costumes do norte do Brazil conserva-se ainda a figura symbolica do Boi como um personagem obrigado do *Reisado*; é ahi que se conserva em todo o vigor o costume que suggeriu em Gil Vicente a sua primeira tentativa dramatica. Descrevendo-o Mello Moraes Filho, deixa-nos alguns traços que merecem ser aproximados da obra litteraria inicial: «Os *Reisados* que conhecemos excedem de vinte, cada qual com musica propria, tornando-se mais populares na Bahia, em Sergipe, Pernambuco, Piauhy, Maranhão e Ceará, o da *Cacheada*, do *Zé do Valle*, da *Caipora*, do *Calangro*, do *Picapáo*, do *Mestre Domingos*, do *Seu Antonio Geraldo*, dos *Congos*, das *Tayéras*, do *Cavallo Marinho* e do *Bumba-meu-Boi*.

«Representavam-se dous e mais na mesma occasião, na mesma casa, dominando em todos a figura capital que dava o nome ao Reisado, e o *Vaqueiro* ou Patrão que servia de

[1] Vide supra, p. 19 e seg.

contra-regra, fazendo entrar o Boi, dirigindo a scena.

Além das figuras obrigadas, os Reisados opulentavam-se de córos, que representavam o elemento popular da acção, o fundo do quadro, a moldura indispensavel ao effeito scenico.

Enthusiasmado pelo desfecho monumental do Reisado, o Vaqueiro bota a cabeça de fóra de um dos portaes, e os coristas começam, ao som da musica, o velorio do Boi. *Côro:* Eh! bumba!...

A este canto o *Vaqueiro* apresenta-se fazendo evoluções, guiando o Boi que dansa, que espalha o povo, que arremette em chifradas, rolando depois morto ao aguilhão do Vaqueiro, que tenta reanimal-o, chamal-o de novo á vida. Esta scena de dansas curtas e estacadas, é toda d'elle, que gira em torno do Boi, carpindo, apalpando, pondo em acção o dizer de seus versos. — Concluida esta melopèa barbara, o Boi levanta-se, esperneia, afasta a gente com os chifres, coroando o Auto com uma chula infernal do Vaqueiro, que recolhe no lenço avultada molhadura, que reparte mais tarde com os companheiros do terno.» [1] O nome de *Reisados* é ainda usado em Portugal, em Villa do Conde; os *reiseiros* que formam o rancho que divaga e visita as differentes lapinhas, cantam o côro.

A *rainha velha*, D. Beatriz, mãe de Dom Manoel, vendo entrar os pastores com os seus

---

[1] *Archivo do Districto federal.* Anno 4.º, Fevereiro de 1897, p. 93 a 100. (Rio de Janeiro.)

presentes, comprehendeu a intenção do poeta, e reconhecendo a fórma hieratica do *Monologo do Vaqueiro*, — pedio ao autor que isto mesmo lhe representasse ás Matinas do Natal, endereçado ao nascimento do Redemptor.»

Gil Vicente não se contentou em repetir o Monologo de que a rainha velha tanto gostára; compoz expressamente o *Auto pastoril castelhano*, ainda da mesma natureza dos Autos nas vigilias dos Santos, dos costumes populares prohibidos depois nas Constituições dos Bispados. É de crêr que fosse representado ainda nos paços do Castello; o Auto é composto de seis figuras, e a primeira que entra em scena é o pastor Gil, inclinado á vida contemplativa. Os outros pastores cantam em scena umas vezes musicas directamente populares, e outras compostas por Gil Vicente como elle o confessa em muitas rubricas. Apparece um Anjo, que vem despertar os pastores, dizendo-lhes que é nascido o Redemptor, o que já denota um certo recurso de caracterisação; os pastores *partem-se para o presepio cantando*, e sem abandonarem a scena chegam ao presepio, signal de que estava armada a *Lapinha* na capella do paço, em que se celebravam as matinas. Ante o presepio trazem os pastores as suas offerendas, e *com tangeres e bailes offerecem e á despedida cantam uma cançoneta*, colligida por Gil Vicente da tradição popular.

Ainda reconhecendo o caracter d'este Villancico, a que Gil Vicente chama *pobre cousa*, a rainha velha quiz vêl-o applicado á festa dos Reis Magos, em 1503. Em doze dias es-

creve o poeta o *Auto dos Reis Magos;* o seu pensamento é simples e dramatico; um pastor Gregorio, que ia para Belem, perdeu-se no caminho, e chega alli á capella dos paços do Castello, como transviado; encontra-o um outro pastor Valerio, que o leva a um Ermitão, para que lhes diga alguma nova do nascimento do Redemptor. É a primeira vez que Gil Vicente traz á scena os habitos de frade e já bastante ridicularisados na parte que lhes distribue; apparece depois um Cavalleiro que vem ensinar o caminho aos Reis Magos, os quaes entram no fim do Auto cantando a trez vozes um Villancete: «*E cantando assi todos juntamente, offerecem os Reis seus presentes; e assi mui alegremente cantando se vão.*» É natural que os trez Reis Magos fossem trez padres, como então se usava na egreja de Sam Thiago, na Galliza: «Em Santiago as representações mais notaveis eram as que tinham logar na festa dos Reis. Das laconicas indicações que se fazem nas Actas Capitulares, deduz-se que na dita solemnidade desempenhavam o papel de Reis Magos trez Prebendados, uma dignidade e trez conegos, préviamente designados; ataviados luxuosamente dirigiam-se á Cathedral; á porta assentavam as suas barracas ou tabernaculos; entravam depois na egreja acompanhados de grande séquito, e concluida a cerimonia, brindavam os seus companheiros com um convite.» [1] Era ao que em Portugal e nos costumes da côrte

---

[1] Ferreiro, *Galicia en el ultimo tercio del siglo XV*, t. II, p. 371.

se chamava a *consouda* (de *consunum*). Chamava-se em Galliza, como se vê pelas Actas Capitulares de 17 de dezembro de 1506, 7 de janeiro de 1511, 4 de janeiro de 1525 e 22 de novembro de 1531, a esta festa *Argadelo* ou *Argadillo*. Gil Vicente seguiu a fórma usada nas comedias da Edade media, que em geral terminavam por um *Te-Deum* ou por um *Rondel* executado em um orgão portatil, e entremeadas de canções acompanhadas de cistros e doçainas.[1] O poeta declara na rubrica final: *acaba em breve por que não houve espaço para mais;* de facto, só dois personagens, Valerio e o Ermitão é que têm papeis extensos, sendo um d'elles desempenhado pelo poeta e o outro por alguns individuos que começavam a fazer profissão de actor.

É ainda subordinado á festa da Natividade, que Gil Vicente, a pedido da *rainha velha* D. Beatriz, compõe e representa o mysterio da *Sibilla Cassandra;* é curiosissimo não só pelo logar da acção, como pelos personagens, que exigiriam grande riqueza de vestiduras, que só uma egreja ou um monarcha poderiam fornecer. O Auto foi representado no *Mosteiro de Enxobregas* (na Madre de Deus), aonde se recolhia a rainha D. Leonor, viuva de D. João II. Seguiamos o costume geral da Europa; durante o seculo XV eram usuaes nas egrejas as representações da Paixão, da Fugida para o Egypto, do nascimento do Salvador, como ligadas ao com-

---

[1] Victor Fournel, *Curiosités théatrales*, p. 9.

plemento da liturgia. Foi assim que a Egreja se tornou um elemento novador a par dos vestigios tradicionaes persistentes. Gil Vicente, seguindo este costume geral, mistura o sagrado com o profano, christianismo e polytheismo, n'essa espontaneidade syneretica que os eruditos da Renascença reproduziram. O officio divino era celebrado antes da representação do *Mysterio* ou do *Milagre*; o Auto da *Sibilla Cassandra* foi representado depois das matinas do Natal, ao pé do altar-mór, em presença da côrte. A vestimenta das trez Sibillas era em trajos de pastoras, como se vê pelas rubricas: «*Entra Cassandra em figura de pastora.*» «*Entra Erutea* (Erythrea) *Persica e Cimeria em chacota, ellas á maneira de lavradoras*....» Segundo os costumes da Edade media, os papeis de mulher eram feitos por homens, até para a representação da Virgem Maria, [1] os patriarchas vinham vestidos de dalmatica e vestes ecclesiasticas; Isaias, Moysés e Abrahão, que dançam no Auto em chacota «*cantando todos quatro de folia*» apparecem como pastores vestidos de surrão. O logar da scena não tinha panno corrido; mas lê-se no fim do Auto da *Sibilla Cassandra*: «*Abrem-se as cortinas onde está todo o apparato do Nascimento e cantam quatro Anjos.*» Vê-se que a Lapinha ou o Presepio só se descobriu depois de celebrados os officios divinos, a que pertenceriam os quatro Anjos, ou clerigos celebrantes das Matinas; os outros actores: «*Vão*

---

[1] Victor Fournel, *Curiosités théatrales*, p. 9.

cantando em chacota e chegando ao presepio: fazem a sua adoração, acabando por uma *cantiga feita e ensoada* por Gil Vicente, que tambem era o compositor da musica dos seus Autos, quando não se aproveitava das cantigas populares ou de alguma *chançonetta* vinda de França. O Auto termina com um «*bailado de terreiro de trez por trez, e por despedida um Villancete.*» A chacota, o baile de terreiro e as figuras dos pastores, bem accentuam o elemento popular com que Gil Vicente vivificava as fórmas hieraticas, que a Egreja mais tarde ia esterilisar.

A esta mesma cathegoria dos *Mysterios* pertence o *Auto de Fé*, representado na capella dos paços de Almeirim nas matinas do Natal, diante do rei D. Manoel; o pensamento do Auto é engraçado e verdadeiramente poetico. Dois pastores, Braz e Benito, entrando na capella onde se celebram as matinas da natividade ficam maravilhados com as ricas alfaias e com as cerimonias liturgicas, quando lhes apparece a figura da Fé, que lhes explica todas aquellas cousas. Aqui ha verdadeira invenção e originalidade. A figura da Fé devia fazer-se conhecer por algum emblema allegorico ou por algum distico latino, como se usava em muitos dramas medievaes. Nos costumes da Edade media, pelo tempo do Natal, o povo fazia nas egrejas o jogo chamado da *Pilóta*, acompanhado de dansas; [1] era a dansa da péla usada por muito tempo nas procissões. As dansas em que Gil Vicente

[1] Martonne, *La Pitié au Moyen-âge*, p. 74.

remata estes Autos do Natal exprimindo a ingenuidade da alegria popular, fazem suppôr que o povo portuguez conheceu esta *Libertas Decembrica.* [1] Os versos acompanhados da *farsiture*, ou entremeados do latim dos hymnos ecclesiasticos, usados desde o seculo x, revelam uma tradição, que Gil Vicente recebeu como antigo escholar e a que soube tambem dar fórma artistica, como aconteceu nas outras litteraturas. N'este *Auto da Fé* os pastores fallam castelhano, e a Fé dá as suas explicações em portuguez; assim se quiz explicar a preferencia que Gil Vicente dava á lingua castelhana para os personagens comicos, como vêmos em Rapp, que a considera como a lingua rustica das figuras mais grotescas do repertorio do poeta. Basta porém ter em vista que Gil Vicente escrevia para uma côrte em que floresceram trez rainhas castelhanas e que as duas litteraturas se influenciavam intimamente, para considerar-se essa preferencia de Gil Vicente como um phenomeno organico, alheio a qualquer convencionalismo. [2] O *Auto da Fé*, inteiramente es-

---

[1] Na *Histoire génerale de la Musique Religieuse*, escreve Felix Clément: «No mez de dezembro de cada anno, durante o outavario da Conceição de Nossa Senhora, o officio da noite é terminado por dansas na cathedral de Sevilha. Seis meninos, vestidos de cavalheiros do seculo XVII, depois de terem cantado algumas orações, executam uma especie de quadrilha, acompanhando-se de castanholas no côro, junto do altar. O arcebispo de Sevilha preside a estas solemnidades, a que assiste a alta fidalguia.» (Pag. 258.)

[2] Escreve Ticknor, na *Historia da Litteratura hespanhola*, (t. I, p. 297, trad. Gayangos):

cripto em castelhano parece ter exercido uma certa influencia em Hespanha. Ticknor accentúa o facto: «o Auto em que a Fé explica e declara aos pastores a origem e mysterios do Christianismo, poderia muito bem ter servido, levemente alterado, para o Auto composto por Calderon de la Barca para uma procissão de Corpus Christi em Madrid.»[1] O Auto a que Ticknor allude entre as obras de Calderon é o que se intitula *El Lirio y la Azuzena*, escripto para a festa de Corpus Christi, no anno de 1660, em que tomava como motivo

---

«O que primeiro chama a attenção para as composições de Gil Vicente é a sua fórma inteiramente hespanhola, e ser a maior parte d'ellas *escripta em castelhano*. Effectivamente assim succede com dez d'ellas; outras quinze estão parte em castelhano e parte em portuguez; as dezasete restantes são inteiramente na lingua patria. A rasão por que Gil Vicente adoptou este processo não é facil de atinar; sem duvida que as duas linguas têm muita affinidade, e os escriptores de uma e outra nação, particularmente os portuguezes, distinguiram-se a meudo pelo uso de ambas, apesar de nunca terem admittido que a sua lingua fosse menos rica ou menos apta para todo o genero de composições do que a dos seus visinhos e rivaes. Por ventura se attribuirá este facto á circumstancia de por este tempo se acharem as côrtes de Castella e Portugal estreitamente unidas por duplos casamentos; e a que o rei D. Manoel trazia sempre comsigo *truhanes* e *joglares* castelhanos que o divertiam; a ser a Rainha, esposa d'este, hespanhola; ou finalmente, por que Gil Vicente entendeu imitar n'isto como em outras muitas cousas, o seu mestre Juan del Encina.» O facto dos poetas do *Cancioneiro geral*, Sá de Miranda, Camões e outros muitos quinhentistas escreverem por vezes em castelhano, revela-nos uma tendencia hegemonica, que viria a determinar o predominio intellectual portuguez.

[1] *Ibid.*, p. 306.

o tratado de paz e casamento da Infanta D. Maria Thereza. [1] Na Lôa do Auto é aonde Calderon se aproxima bastante da ideia de Gil Vicente; alli trata da exposição do mysterio da transubstanciação, mas sem o lyrismo mystico do nosso poeta. No Auto do *Lirio y la Azuzena*, tambem apparece em scena uma barca *rindose en ella la Gracia y el Rey;* todas estas circumstancias dão visos de verdade á indicação de Ticknor.

No *Auto da Fé*, convida a Fé os pastores para cantarem algumas das suas cantigas:

> Vós outros tambem cantae
> Por *vosso uso acostumado*
> *Como lá cantaes co'o gado* ...

No final apparece Sylvestre, e juntos com a Fé: «*Cantam a quatro vozes hũa enselada que veiu de França, e assi se vão com ella...*» Tambem no *Auto dos Quatro Tempos*, veremos que Gil Vicente faz cantar em scena *uma cantiga franceza.* A noticia que encerra esta rubrica é importantissima; já Aragão Morato, na *Memoria sobre o Theatro portuguez*, indicando que Gil Vicente fôra suscitado mais pelo theatro francez do que pelo hespanhol, observa: «as trovas e enseladas cantadas no fim de algumas peças de Gil Vicente, mostram o conhecimento que este tinha da poesia franceza e o apreço que fazia d'ella.» A referencia das *cantigas francezas* introduzi-

[1] *Autos Sacramentales.* P. III, p. 115. Ed. 1717.

das por Gil Vicente nos seus Autos, revelanos a revolução profunda que se passava na Arte, na transição da Edade media para a Renascença. A' grande época da creação da musica religiosa simultanea com os actos liturgicos figurados do culto, que vae do seculo XII ao fim do XIV, dos Hymnos, das Sequencias e Prosas, seguiu-se uma decadencia, ou melhor uma transformação, em que preponderava o espirito secular e a vida independente da sociedade civil: aos dramas liturgicos, desempenhados pelo corpo sacerdotal, succederam como uma especie de parodia ou corrupção os *Mysterios*, os *Milagres* e *Moralidades* e esse mixto de profanidade ou a *Farsa* e *Sottie;* aos Hymnos e Sequencias succederam os Motetes a muitas vozes, os *Laudi spirituali*, os Noëls (canções do natal usadas em França) e as Cantigas em linguagem popular. Esta revolução litteraria vêmol-a claramente realisada por Gil Vicente nos Autos hieraticos; na parte musical o seu espirito lucido não tinha senão voltar-se para o fóco d'onde vinha o novo impulso, d'essa pleiada franco-belga, que fôra esboçando as fórmas da musica moderna, no seculo XVI. As musicas *jusquinas* eram muito conhecidas na sociedade portugueza; e é admissivel que Gil Vicente, que tambem escrevia a musica para muitas das suas canções, conhecesse as composições de Josquin des Près, então muito apreciado na côrte de Luiz XII, como seu primeiro cantor. Póde-se entender a *cantiga franceza*, a que se refere Gil Vicente, como um d'esses *Motetes* de Josquin, que estavam então no fervor da moda na côrte de França:

a *Enselada* era um canon a trez ou mais vozes, como Josquin sabia escrever, conforme o proclamava Luthero. [1] Esta revolução das fórmas musicaes foi acompanhada pelo desenvolvimento dos instrumentos, entrando em uso os rabecões, a viola d'arco, a viola de amor, a viola di gamba, em que se iam definindo os elementos do Quarteto, condição para o apparecimento da fórma suprema da Symphonia. Apontamos aqui esta solidariedade das transformações artisticas, para fazer sentir a importancia do titulo de *Tangedora* dado em documento official a Paula Vicente, o que nos revela que em casa do poeta havia um pleno conhecimento do estado da arte no seculo XVI; como *Tangedora* Paula Vicente, empregada no paço, cultivava a *musique de chambre*, essa fórma em que a harmonia attingiu o seu maximo desenvolvimento.

Na capella de S. Miguel, nos paços de Alcaçova, representa Gil Vicente em vespera do Natal de 1505, diante do rei D. Manoel o *Auto dos Quatro Tempos*, a pedido da rainha D. Leonor. Dá-se o nome de Advento ao tempo que a Egreja manda observar antes de chegar o dia do Natal; são quatro semanas; desde o seculo X comprehendia esse tempo na liturgia quatro domingos, como symboli-

[1] Em uma collecção impressa em 1545, acham-se 24 Canções de Josquin; em 1553 imprimiu-se em Paris trez livros de Canções de Josquin a quatro e cinco partes; e outras suas apparecem em uma collecção de 1572. O seu estudo nos revelaria o caracter da musica de Gil Vicente.

sando os quatro mil annos que precederam a éra da redempção. [1] Gil Vicente seguindo este symbolismo, figura allegoricamente os *Quatro Tempos* no Verão, Inverno, Estio e Outono, que fallam no *Auto hieratico*. Entra primeiramente no tablado um Seraphim acompanhado de um Archanjo e dous Anjos, cujas differenças de cathegoria celeste exigiriam bellas e dispendiosas caracterisações. As quatro figuras celestiaes avançam para o Presepio, diante do qual param cantando em canon um Villancete *farsi.* «*E depois da adoração dos Seraphins, etc., vem os Quatro Tempos, e primeiramente vem um pastor, que significa o Inverno, e vem cantando.*» Mistura com o monologo uma cantiga vulgar, á maneira das zarzuelas. Depois: *Entra o Estio, huma figura muito longa e muito enferma, muito magra com huma capella de palha.* Jupiter e David, o mundo polytheico e o monotheico, vão juntos ao Presepio, com o Inverno e o Estio: *Até chegarem ao Presepio vão cantando uma cantiga franceza, que diz:*

Ay de la noble
Villa de Paris, etc.

Representado o *Auto dos Quatro Tempos* na capella real, foi como muitos outros acabado por um canto de orgão e Te-Deum. Nas *Origens do Theatro moderno*, escreve Victor

---

[1] Clément, *Histoire générale de la Musique religieuse*. p. 93.

Fournel: « As representações começavam por uma symphonia (no sentido primitivo da palavra) e acabavam quasi sempre por um Te-Deum. » Feita a adoração do Presepio, seguese a rubrica final do *Auto dos Quatro Tempos*: « *E todos assi juntamente com* Te-Deum laudamus, *se despedirão e deram fim a esta representação.* »

No anno em que Gil Vicente triumphou sobre os seus detractores com a farça de *Inez Pereira*, em 1523, teve de comprazer com os usos do paço, representando por occasião do Natal o *Auto pastoril portuguez*. O assumpto era inesgotavel; tratou-o caracterisando com toda a ingenuidade a rudeza popular. O scenario representa um bosque; vem uma pastora com o seu rebanho, e n'isto entra « *Margarida, pastora, que achou hũa imagem de Nossa Senhora, e tral-a escondida n'um feixe de lenha.* » Tem receio de ir dizel-o ao cura; por que segundo um dos personagens: « Não lhe fica moça boa. » Ao que um outro replica:

> Bom machado na corôa,
> Que ficasse logo alli!

Margarida vem acompanhada de quatro Clerigos, que rezam o bello Hymno *O glorioso Domina*, deliciosamente traduzido em verso endecasyllabo por Gil Vicente. O Auto termina com uma cantiga, ordenando-se todos em um baile de Chacota. Apesar do seu destino hieratico, o *Auto pastoril portuguez* tende já para a farça.

A festa do Natal estava tanto nos costumes domesticos portuguezes, que em 1527 tendo Gil Vicente representado cinco composições dramaticas, ainda escreveu e representou em Lisboa nas matinas do Natal o *Auto da Feira;* é completamente em portuguez, de tal fórma independente e repassado de ironias contra o partido clerical, que bem se póde considerar Gil Vicente como um dos propugnadores sinceros da Reforma em Portugal, limitando-se ao restabelecimento da primitiva disciplina. Mercurio em vespera do Natal vem abrir uma feira:

> E por quanto nunca vi
> Na côrte de Portugal
> Feira em dia de Natal,
> Ordeno uma feira aqui
> Para todos em geral.

Acabado o prologo: *Entra o Tempo, e arma huma tenda com muitas cousas*, e entre as mercadorias que apregôa, diz:

> Aqui achareis as Chaves dos Céos
> Mui bem guarnidas em cordões dourados.

A critica litteraria para comprehender as creações estheticas das altas individualidades, como um Shakespeare ou um Goëthe, procura sempre um elemento tradicional, inconsciente e popular como a materia prima das emoções elaboradas intencionalmente pelo genio nas suas syntheses. É no theatro, em que a crea-

ção dos caracteres pertence ao espirito philosophico do poeta, que esses themas tradicionaes melhor se destacam, sem que a falta de originalidade do assumpto prejudique a originalidade das situações. Investigadas as origens populares das fórmas dramaticas a que Gil Vicente deu expressão litteraria, completa-se o estudo determinando os themas tradicionaes estheticamente por elle desenvolvidos. O *Auto da Feira* na sua estructura thematica apparece em uma tradição arabe; transcrevemol-a tal como foi colligida junto do poço de Sidi-Mahomet:

«Um dia, Sidna-Ayssa (Jesus) encontrou Chitan (Satan) que tangia quatro jumentos bem carregados, e disse-lhe:

—Chitan! com que, d'esta feita, achas-te agora mercador?

—Sim, Senhor; e não chego a dar vasante a tantas encommendas de fazenda.

—Quaes são as mercadorias que vendes?

—Senhor! é um negocio magnifico; ora reparae: D'estes quatro jumentos que eu escolhi d'entre os mais fortes da Syria, um está carregado de injustiças. Quem m'as comprará? Os Sultões.

O outro está carregado de invejas; quem m'as hade comprar? Os Sabios.

O terceiro está carregado de roubos; quem hade compral-os? Os negociantes.

O quarto traz de mistura com perfidias e velhacarias um sortimento de seducções que roçam por todos os vicios; quem m'as hade comprar? As mulheres.

—Malvado! Deus te amaldiçôe! replicou Sidna.

No dia seguinte Sidna estava orando no mesmo sitio, e ouviu as pragas de um arrieiro, cujos quatro jumentos, gemendo debaixo da carga, não queriam andar. Elle reconheceu Chitan.

— Graças a Deus, que nada vendeste! disse elle.

— Senhor! uma hora depois que d'aqui parti, todas as minhas canastras ficaram despejadas; porém, como sempre, tenho encontrado difficuldades no pagamento.

O Sultão mandou-me pagar pelo Kalifa, que quiz enganar-me na conta. Os Sabios diziam-me que eram pobres. Os Mercadores chamaram-me ladrão, e eu a elles. Só as mulheres é que pagaram bem sem regatear.

— Mas as tuas canastras estão tão cheias? objectou Sidna-Ayssa.

— Estão cheias de dinheiro; e eu levo-o ao Cadi, respondeu Chitan tangendo os burros para diante.» [1]

Sobre este thema tradicional achado por Gil Vicente no meio popular, deu elle no *Auto da Feira* um certo relêvo ás ideias criticas da Reforma; não admira pois encontrar este mesmo assumpto com fórma dramatica em Hespanha, o que mais nos precisa a sua origem arabe. Nos *Souvenirs de Charles Henri, baron de Gleichen*, do tempo de Luiz XV, acha-se descripto um Mysterio hespanhol formado dos mesmos elementos tradicionaes do *Auto da Feira*:

---

[1] Chancel, *Uma caravana no deserto*, ap. Pelletan, *Heures de Travail*, t. I, p. 188.

A primeira a que assisti era uma peça allegorica, que figurava uma Feira. Jesus Christo e a Santa Virgem ali tinham barraca aberta, rivalisando com a Morte e o Peccado, e ali as Almas vinham fazer as suas compras. A tenda de Nossa Senhora era em frente do theatro, no meio dos seus inimigos, e tinha por taboleta uma hostia e um calix cercados de raios transparentes. Toda a giria commercial era empregada pela Morte e pelo Peccado, para attrahirem os freguezes, para os seduzir e os enganarem, ao passo que os trechos da mais bella eloquencia eram recitados por Jesus e pela Santa Virgem, para desviar e desenganar estas Almas perdidas. Porém, apesar d'isto, elles vendiam menos do que os outros, o que produzia no fim da peça uma contradança, que exprimia a sua inveja, e que terminou com vantagem de Nosso Senhor e de sua Mãe, que lançaram fóra a Morte e o Peccado com uma roda de ponta-pés.» [1]

No Auto de Gil Vicente cada palavra carecia de um commentario; nunca Rabelais assentou golpes mais bem dados e fundos na gente clerical, como o nosso poeta. O Seraphim que vem mandado por Deus á feira, verbera os altos Pastores, os Papas adormidos, por causa das suas simonias:

Forrae o carão que trazeis dourado,
Oh presidente do Crucificado,
Lembrae-vos da vida dos santos pastores
Do tempo passado!

---

[1] Apud Morin, *Phantaisies theologiques*. p. 104.

Foi em 1517, que Luthero levantou o primeiro grito da consciencia protestante contra a simonia do papa, que andava a negociar com os Dominicanos a venda das Indulgencias, para com esse dinheiro acabar a sumptuosa basilica de San Pedro. Quando em 1527 escreveu Gil Vicente o *Auto da Feira*, já a Reforma estava consolidada, já se tinham celebrado as Dietas de Worms, de Nurenberg e de Spira. Roma tambem veiu á Feira, e «*Entra um Diabo com uma tendinha diante de si, como bufarinheiro*,» que diz vendo-a:

Quero-me eu concertar
Por que lhe sei a maneira
Do seu *vender* e comprar.

O poeta refere-se aqui á *venda* das Indulgencias, e independencia da egreja franceza: e accrescenta:

E se o que quizer bispar
Ha mister hypocrisia
E com ella quer caçar,
Tendo eu tanta em porfia
Por que lh'a heide negar?

Oh Roma, sempre vi lá
Que matas peccados cá,
E leixas viver os teus,
E não te corras de mi;
Mas com teu poder fecundo
Assolves a todo o mundo,
E não te lembras de ti
Nem vês que te vás ao fundo.

Custa a acreditar como na côrte fanatica de D. João III, e quando se preparava o estabelecimento da Inquisição em Portugal, Gil Vicente tivesse a sublime audacia d'estas opiniões; a mesma liberdade, segundo o espirito do tempo, usava Torres de Naharro diante do papa Leão X.

Ainda em umas matinas do Natal, representou Gil Vicente em Evora o seu Auto da *Mofina Mendes;* sobre a disposição do scenario, esclarecem-nos estes versos:

> Mandaram-me *aqui subir*
> *N'este santo amphitheatro,*
> Para aqui introduzir
> As figuras que hão de vir,
> Com todo o seu apparato.

O prologo é feito por um Frade, a modo de prégação, usando Gil Vicente a denominação franceza de Mysterio:

> A qual obra he chamada
> Os *mysterios da Virgem,*
> Que entrará acompanhada
> De quatro Damas, com quem
> De menina foi creada.

Depois de acabado o prologo: «*Em este passo entra Nossa Senhora vestida como rainha com as ditas Donzellas* (Pobreza, Humildade, Fé e Prudencia) *e diante quatro Anjos com musica; e depois de assentados, começam cada hũa a estudar per seu livro.*»

Prudencia tem na mão as prophecias da Sibylla Cimeria; a Pobreza lê as prophecias da Sibylla Erithrea; a Humildade lê nos vaticinios de Isaias e o Cantico dos Canticos. «*N'este passo entra o Anjo Gabriel*»; vem annunciar á Virgem que n'ella se realisarão as prophecias que acaba de ouvir lêr. Feita a saudação, vae-se «*o anjo Gabriel, e os Anjos á sua partida tocam seus instrumentos, e cerra-se a cortina.*» Esta rubrica nos mostra aqui o meio empregado para dividir as jornadas ou actos. A scena reabre-se com uns colloquios bucolicos em que «*Juntam-os os Pastores para o tempo do nascimento.*» Aqui introduziu Gil Vicente a celebre fabula oriental da *Bilha de azeite*, tão vulgarisada em toda a poesia da Edade media, e explicada amplamente na cadeia das tradições occidentaes por Max Müller.[1] É natural que Gil Vicente conhecesse esta fabula pela tradição oral, aonde subsiste o proverbio de *Bilha de azeite por bilha de leite*; ou então das fontes

[1] Nos *Essais de Mythologie comparée*, p. 448; parte da fonte mais remota, o *Pantcha Tantra*, derivando d'ella a traducção pehlvi e a arabe, a persa, e a grega, de Simeão Seth; depois a latina, por Baldus, a hespanhola, no *Calila e Dymna*, e a do *Exemplario contra los Enganos*, em 1493. Quando Max Müller investiga a propagação d'esta fabula no seculo XVI, não cita a versão portugueza de 1534, de Gil Vicente, e salta para as versões italianas de 1548 por Firenzuola e de 1552 por Doni, completando o quadro com a franceza de 1566, de Gabriel Cottier, de 1570, em inglez por Nortts, outra franceza de 1579 e ainda uma em italiano de 1583. O grande orientalista investiga até ao primeiro quartel do seculo XVIII.

orientaes, mas principalmente da collecção novellesca o *Conde de Lucanor*, de D. João Manoel, já estimado na livraria do rei Dom Duarte.

Os Pastores deitam-se a dormir «*e logo se segue a segunda parte, que he hũa breve contemplação sobre o Nascimento.*» Apparece outra vez a Virgem fazendo a sua oração; «*San José e a Fé vão accender a candeia, e a Virgem com as Virtudes, de joelhos, a versos resam* o psalmo Laudate Dominum. A Fé *volta com a candeia sem lume*, porque nenhum visinho acordou ou a quiz accender; a scena está alguma cousa escurecida, e a Virgem está com as dòres do parto. Nos velhos Mysterios francezes não se usava *cortina*, a não ser em certas situações escabrosas, como por exemplo no leito em que Santa Anna dava á luz a Virgem. Gil Vicente não indica o ter-se servido da cortina para resguardar o parto da Virgem: «*Em este passo chora o Menino, posto em hum berço as Virtudes cantando o embalam.*» O Anjo vae acordar os Pastores, os outros Anjos tocam os seus instrumentos, as Virtudes cantam, e os Pastores «*bailando se vão.*» Ha aqui uma ingenuidade que dá á expressão poetica de Gil Vicente uma grande verdade de sentimento.

Depois dos Mysterios da Natividade, achamos em Gil Vicente o typo do Mysterio da Paixão no *Auto da Alma*, representado em 1508 nos paços da Ribeira, em a noite de sexta feira de Endoenças. Os personagens do Auto, fallam unicamente em portuguez, e são de uma caracterisação difficil; apparecem a

Alma e o Anjo Custodio, Santo Agostinho, Santo Ambrosio, San Jeronymo, San Thomaz, e conjunctamente dous Diabos. Nas velhas fórmas do drama liturgico anterior aos Mysterios, o *Ludus Paschalis*, representado no seculo XII, a Egreja apparecia em trajos de mulher, de uma figura imponente; [1] é natural que Gil Vicente seguisse a tradição liturgica; elle mesmo dá a entender que a figurou em habitos de mulher: «*Assi como foi cousa muito necessaria haver nos caminhos estalagens, para repouso e refeição dos cansados caminhantes, assi foi conveniente que n'este caminho da vida houvesse huma estalajadeira, pera refeição e descanso das Almas que vão caminhantes pera a eternal morada de Deus. Esta estalajadeira das almas he a Madre Sancta Egreja; a mesa he o Altar, os manjares as insignias da Paixão.*»

Como no *Ludus Paschalis*, dá-se aqui o triumpho da Egreja, não contra a Synagoga, por que Gil Vicente procurava não exacerbar o fanatismo de D. Manoel contra os Judeus, victimas das suas leis cannibaes, mas contra os Diabos da theologia. Os Doutores que entram, deviam trajar capa de asperges, como se representavam os Patriarchas; Santo Agostinho é que falla em bellos e conceituosos versos de pé quebrado em redondilhas. A cultura intellectual de Gil Vicente era uma garantia da seriedade do Mysterio da Paixão; em algumas egrejas foram essas representações

---

[1] Publicado no *Thesaurus Anecdotorum*, t. II, P. III, p. 187.

prohibidas por causa da boçalidade com que eram feitas e representadas. [1] Pouco depois de ter entrado a Alma com o Anjo Custodio, o Diabo apparece para tental-a. Como introduziria Gil Vicente o Diabo em scena?

No *Pantagruel* (liv. IV, cap. 13) descreve Rabelais a caracterisação dos Diabos em um Mysterio da Paixão, que em Poictou fizera François Villon: «Ses Diables estoit touts carapassonés de peaulx de loups, de veaux et de beliers, passementés de testes de mouton, de cornes de boeufs et de grands havets de cuisine: ceincts de grosses courrois, esquelles pendoient grosses cymbales de vaches, et sonnetes de mulets à bruit horrifique. Tenoient en main aulcuns bastons noirs pleins de fusées; aultres portoient longs tisons allumés, sus lesquels à chascun carrefour jectoient pleines poignées de parasine en poudre, dont sortait

---

[1] Na egreja de San Thiago de Compostella em 1512, o Cabido arbitrou ao escrivão Altamirano 2.500 mrs. de pares de blancas *por los actos que representó esta quaresma pasada.* Mas desde que deixou de desempenhar-se por pessoa instruida teve de ser prohibida a representação, como vêmos pela acta da Visita á egreja da villa de Mugia em 1547: «Iten, dixo el dicho Sr. Visitador que por quanto ha sido ynformado que en esta dicha iglesia e villa la quaresma pasada se an fecho *Representaciones de la pasion de Nuestro Señor* procaz y desonesta y desvergonçadamente por personas idiotas burladores y ymbaidores, que no saben ni entienden lo que hacen en grande escandalo, burla y oprobio de la Religion... que mandava y manda... que de aqui adelante ningun clerigo ni lego ni otra persona hagan las dichas Representaciones en ninguna manera. Ferreiro, *Galicia en el ultimo tercio del siglo XV.* p. 370.

feu et fumée terrible.» A parte que os Diabos desempenhavam nos Mysterios era chamada *diablerie*. Gil Vicente conhecia a caracterisação do Diabo dos Mysterios francezes, que parece terem desempenhado nos nossos costumes populares as mesmas situações. Em Rabelais indica-se *la grande diablerie à quatre personages* (*Pantagruel*, cap. IV), o que explica a nossa locução portugueza: *Fazer diabos a quatro.* Os Diabos que representavam nos Mysterios antes de começar a peça corriam a cidade como em uma especie de parada; temos uma locução: *Viu-se o Diabo de botas, correu a cidade toda.*» O Diabo nos Mysterios medievaes foi o precursor de *Pathelin*, da *Celestina*, de *Arlequino*, de *Sganarello*, de *Figaro*. Gil Vicente comprehendeu os grandes recursos comicos que podia tirar d'este personagem. Na lingua portugueza *Anda o Diabo ás soltas* é uma locução que lembra o privilegio de Chaumont que disfructavam os que representavam de Diabos, podendo viver á discrição durante outo dias. [1]

No *Auto da Alma*, quando a Alma entra para a estalagem com o Anjo Custodio, o Diabo vem tental-a apresentando-lhe um *brial*, que ajuda a vestil-o, calça-lhe uns *chapins de Valença*, dá-lhe depois um *colar* esmaltado de ouro, dez *anneis*, um *espelho* e dous *pendentes* para as orelhas. «*Emquanto estas cousas passam, Satanaz passeia, fazendo gran-*

---

[1] Ch. Louandre, *Histoire du Diable.* Na Rev. des Deux Mondes, 1847.

des vascas, e vem outro Diabo.» A parte espectaculosa tinha uma certa imponencia: «*Estas cousas, estando a Alma assentada á Mesa, e o Anjo junto com ella em pé, vem os Doutores com quatro bacios de cosinha cobertos cantando* Vexilla regis prodeunt» e os põe na mesa, a qual benze Santo Agostinho. A Egreja lava as mãos e limpa-se a uma toalha: «*Esta toalha de que aqui se falla he a Veronica, a qual Santo Agostinho tira d'antre os bacios, e amostra á Alma; e a Madre Igreja com os Doutores lhe fazem adoração de joelhos cantando* Salve, sancta facies.» A Egreja appresenta então as iguarias da mesa; as rubricas explicativas do poeta são por si eloquentes: «*Esta iguaria em que aqui se falla, são os Açoutes; e em este passo se tiram os bacios e os presentam á Alma, e todos de joelhos adoram, cantando:* Ave flagellum.» E appresentando successivamente os outros symbolos: «*Esta segunda iguaria de que aqui se falla, he a Corôa de espinhos; e em este passo a tiram dos bacios, e de joelhos os Santos Doutores cantam:* Ave, Corona spinarum.» A terceira iguaria é appresentada por Santo Agostinho: «*E a este passo tira Santo Agostinho os Cravos, e todos de joelhos os adoram, cantando:* Dulce lignum, dulcis clavus.» Depois de uma falla do Anjo: «*Despe a Alma o vestido e joias que lh'o inimigo deu.»* É então que San Jeronymo appresenta a quarta iguaria: «*Apresenta San Jeronymo á Alma hum Crucifixo, que tira d'antre os pratos; e os Doutores o adoram, cantando:* Domine Jesu Christe.» «*E todos juntos, cantando:* Te Deum laudamus, *foram adorar o moimento.*»

A concepção do *Auto da Alma* é profundamente poetica; pela época em que Gil Vicente o representava, em 1508, ainda o drama liturgico estava no seu vigor, alliando-se harmonicamente com a obra litteraria. Os versos em portuguez, recitados, são seguidos de bellas Sequencias latinas cantadas na velha tonalidade gregoriana. O estudo d'este Auto interessaria mesmo o conhecimento das antigas fórmas cultuaes que prosaicamente se simplificaram emquanto á sua representação liturgica e sentido mystico; a parte musical, conteria as tradicionaes melodias, cujo relêvo supremo, através da sua simplicidade e laconismo de expressão, lhes era dado pelas massas choraes, unificando a emoção de todas as almas.

Esta harmonia passageira entre o drama liturgico e o poema litterario achava no fanatismo da côrte uma sincera sympathia; é por isso que vêmos em 1527, Gil Vicente representar diante da côrte em Almeirim o Mysterio intitulado *Breve summario da Historia de Deus*, peça importante para se conhecer os recursos da scenographia, de que já podia dispôr o genial poeta, e que revela a origem franceza de alguns dos seus Autos. Aragão Morato, na *Memoria sobre o Theatro portuguez*, foi o primeiro que aventou esta opinião, observando que a *Historia da Vida de Christo*, de Jean Michel, tem certas analogias com o *Breve summario* de Gil Vicente. Barreto Feio, no prologo da edição de Hamburgo, tendo proclamado a origem castelhana dos Autos de Gil Vicente, modifica o asserto: «É possivel que Gil Vicente, uma vez empenha-

do na carreira dramatica, por suas proprias diligencias ou por intervenção da côrte, viesse a deparar com as composições francezas. Com effeito, quem comparar qualquer d'estas peças, particularmente a *Historia de Deus*, com os Mysterios representados em França, poderá achar algum fundamento para esta conjectura. Assim estes titulos e dignidades de que o poeta reveste os differentes Diabos que põe em scena, mais parecem formar uma especie de systema adoptado, do que casual invenção do poeta portuguez. Se nos Mysterios francezes Lucifer é sempre o Princepe dos Demonios, em Gil Vicente é o Maioral do Inferno; na peça portugueza é chamado o Meirinho da Côrte infernal, nos Mysterios o vêmos designado por *Procureur des Enfers*, e em ambas as partes mostra um caracter egualmente violento, em opposição á astucia de Satanaz, que, assim no Auto portuguez como nos Mysterios francezes é encarregado por Lucifer de tentar tanto os homens como a Christo. É tambem digno de se notar que na peça de que estamos fallando, deixa Gil Vicente a versificação nacional e se aproxima da franceza.» [1] O Auto da *Historia de Deus* é escripto em endecasyllabos, a que na velha metrica peninsular se chamava endechas. Pela leitura do Auto se deprehende que a scena não podia ter a disposição ordinaria de um tablado unico, mudando-se os logares da acção com as mutações da decoração; á maneira dos Mysterios francezes, em que havia tantos

[1] Nas *Obras de Gil Vicente*, t. I, p. XXIV.

palcos sobrepostos quantas as localisações de acção, sendo geralmente dividido em trez andares, o de cima para as scenas do céo, o do meio para figurar a terra, e o de baixo para o inferno, assim na *Historia de Deus* encontra-se esta mesma disposição. Um Anjo vem ao proscenio fazer o prologo do Mysterio, pedindo aos ouvintes que se não enfadem. Lucifer, o maioral do inferno, com Satanaz, fidalgo do seu conselho, entram para o tablado inferior, e começam conferenciando. Lucifer queixa-se de Deus ter dado a Adão e Eva as prerogativas que lhe tinha tirado a elle, e ordena a Satanaz que vá ao Paraiso tentar Eva por meio de astucia. Belial queixa-se de não ter sido elle escolhido para essa empreza, por que havia de fazer peccar á força os dois habitantes do Paraiso. Pouco tempo depois volta Satanaz com a sua missão cumprida; logo em seguida entra um Anjo com um relogio na mão, apoz elle vem o Mundo, *vestido como rei*, e o Tempo adiante, *como seu Veador*, e no encalço Eva e Adão já expulsos do Paraiso. A Morte entra e com ella sáem da scena os dois banidos; seu filho Abel entra cantando um mimosissimo Villancete, porém o Tempo pouco depois o manda saír da scena por ter os seus dias acabados: «*Entra Abel na escuridão do limbo, e diz:*

> Depois de viver vida trabalhada,
> Depois de passada tão misera morte,
> Este he o abrigo, esta he a pousada.

Como se vê pela rubrica, Abel saíu de um tablado, o do Mundo, e entrou n'outro escu-

recido, que representaria o Limbo. Adão e Eva que se tinham *apartado do Auto*, sáem por mandado do Tempo, e «*Entrando na casa de sua prisão, e achando Abel, seu filho, n'aquella infernal estancia, fizeram todos um pranto, cantando a trez vozes.*» Acabado isto, apparece Job, que é tentado por Satanaz, que o toca, e *fica coberto de lepra.* Revela esta rubrica algum recurso artificioso, como se usava nos mysterios francezes, como o *Mysterio dos Apostolos*, em que uma serpente se enrolava em um carvalho e alli se desfazia em sangue. A Morte chama Job para fóra da scena, tornando a apparecer mas já no Limbo. Entram os grandes Patriarchas Abrahão, Moysés, David, que prophetisam a vinda do Messias. Eram provavelmente clerigos revestidos de dalmaticas, segundo os velhos Mysterios tendendo já para a fórma das Oratorias; descendo tambem ao Limbo, termina a primeira parte. A Lei da Graça é o objecto da segunda parte do Auto; o Precursor alcança os prisioneiros do Limbo, e exclama:

Leva-me, Morte; quero-me ir d'aqui,
Que já mostrei Christo a todolos vivos;
Irei dar a nova áquelles cativos
Cujo cativeiro terá cedo fim.

Entrando San João n'aquella prisão, com admiração de grande alegria cantaram os presos o Romance (Voces daban prisioneros) *que fez o mesmo autor ao mesmo proposito.*» A fórma de Romance recebia em Por-

tugal uma assimilação litteraria, e Gil Vicente compunha as melodias a que elle tinha de ser cantado, como Juan del Enzina, que tambem era compositor, ao qual Barbieri considera como o iniciador da Zarzuela em Hespanha. Depois de Lucifer estar com receio d'aquelles que tem sob sua guarda; «*Entra a figura do nosso Redemptor; e o Mundo, o Tempo e a Morte assentam-se de joelhos...*» Lucifer dá a Satanaz um habito de monge para ir tentar a Christo. Em uma rubrica em que Christo se dirige ao povo, dá Gil Vicente a entender que o Auto não foi representado sómente diante da côrte; seria na egreja ante o concurso dos fieis. Christo sáe para ir soffrer os tormentos da paixão. Consummado o sacrificio, «*Em este passo vem os cantores e trazem uma tumba onde vem hũa devota imagem de Christo morto.*» Seria a procissão do enterro, dentro da egreja, na representação liturgica; e emquanto ella dura, os Diabos queixam-se da perda do seu poderio. «*Aqui tocam as trombetas e charamellas, e apparece hũa figura de Christo na Resurreição, e entra no Limbo e soltará aquelles presos bemaventurados. E assi acaba o presente Auto.*» Nenhum poeta moderno idealisaria melhor uma Oratoria assim tão bella e commovente.

O *Dialogo sobre a Resurreição*, que se lhe segue, não indica a época da sua composição, nem o ter sido representado; mas parece uma continuação do *Breve summario da Historia de Deus*, que seria representado no fim da semana santa na capella real de Almeirim. Tem um caracter exclusivamente co-

mico, ridicularisando os Judeus, que reconhecem como deus verdadeiro o dinheiro seu ou alheio, e por tanto diante de taes mudanças, ter mão na burra.

Depois da fórma dos *Mysterios* segue-se no theatro medieval a fórma dos *Milagres*, em que o poeta se acha com mais liberdade de invenção. Com a instituição do Advento ligava-se a prática da *quaresma de San Martinho*, ou de um jejum prescripto trez vezes por semana desde o San Martinho até ao Natal. Em Gil Vicente encontramos dramatisado um milagre de San Martinho, representado em 11 de junho de 1504, na occasião da procissão de Corpus Christi, nas Caldas, na egreja, diante da rainha viuva D. Leonor. Em França chamavam-se *Martinales*, as festas e jogos em honra de San Martinho. [1] Na rubrica final do Auto, explica o poeta o seu laconismo «*por que foi pedido muito tarde.*» Aqui a palavra *pedido*, dá a entender que os habitantes das Caldas, sabendo que estava alli o poeta, desejaram engrandecer a sua festa com uma composição hieratica de Gil Vicente; assim o Auto teria sido expressamente escripto para o povo, não obstante assistir a Rainha á sua representação. A parte mais extensa é a scena do Pobre, talvez desempenhada pelo proprio Gil Vicente. San Martinho entra vestido de cavalleiro com trez pagens, e: «*Emquanto San Martinho com sua espada parte a capa, cantam mui devotamente uma prosa.*» Era uma fórma poetica

[1] Martone, *op. cit.*, p. 75.

e musical da época mais esplendida da liturgia catholica. Terminava o Auto assim por um cantico ecclesiastico, como cerimonia final ao recolher da procissão. A metrificação em endechas accusa tambem uma intenção do poeta em aproximar-se dos alexandrinos francezes. Apesar do Auto estar incompleto, o poeta reservava-se para em melhor occasião completar o milagre, terminando com a grande situação dramatica em que o Pobre apparecia transfigurado na pessoa de Jesus, conforme os romances populares de *Jesus mendigo.*

A esta segunda cathegoria do theatro hieratico pertence a grandiosa trilogia da *Barca do Inferno*, *Barca do Purgatorio* e *Barca da Gloria*, representadas por Gil Vicente em épocas diversas, (1517, 1518 e 1519) mas ligadas por um mesmo pensamento. O Auto da *Barca do Inferno* é uma allegoria do paganismo, que Gil Vicente pela sua audacia adapta á crença catholica; as barcas transportando os mortos para serem julgados achamse referidas em uma lenda celtica conservada por Procopio, como notou Sismondi: «elle conta que as almas que morrem nas Gallias são transportadas cada noite para as margens da ilha da Bretanha, e entregues ás potencias infernaes pelos barqueiros da Frisia ou da Batavia. Estes barqueiros, diz Procopio, não vêem ninguem, mas por alta noite uma voz terrivel os chama ao seu mysterioso officio; elles encontram na praia bateis desconhecidos prestes a largar; sentem o pezo das almas que alli entram umas apoz outras, e que fazem descer a borda do barco até á flor

d'agoa. Apesar de tudo, nada vêem. Chegados n'essa mesma noite ás praias da Bretanha, uma outra voz chama uma apoz uma todas as almas, e ellas desembarcam silenciosamente.»[1] Nos costumes populares do principio do seculo XIV, acha-se a figuração dramatica da viagem para o inferno e paraiso, sendo essa impressão o que mais determinou a concepção da *Divina Comedia* de Dante. Conta Villani a terrivel anecdota do mysterio representado no 1.º de maio de 1304 sobre a ponte de Carraia, do burgo de San Priano, interrompido pelo desabamento da ponte, afogando-se no Arno milhares de espectadores. Nos Exemplos ou contos da Edade media portugueza encontra-se tambem a allusão ás *Barcas*, como a representação da passagem da vida. Lê-se no *Leal Conselheiro* do rei D. Duarte «tam grande sandyce he con atrevimento da boa voontade de Deos desprezar o estado das virtudes, e escolher o estado dos peccados, como seria se algun quizesse passar algun ryo perigoso e tormentoso e achasse *duas barcas*, hũa forte e segura e muy bem aparelhada, e em que raramente algun se perde e por a mayor parte todos em ella se salvam; e a outra, velha, fraca, pobre, rota, em que todos se perdem, ou alguns poucos se salvam. A *barca* firme e segura e forte e bem aparelhada o estado das virtudes he, e de boo e sancto viver, honesto e sem querella de Deos e do proximo, em que muy poucos pe-

---

[1] *Histoire de la chute de l'Empire romain.* t. I, p. 283.

recem, e a maior parte se salva em tal estado, assy era a *barca* segura, [1] podem navegar seguramente, e passar sem perigo as ondas da tormenta d'este mundo a porto seguro e de prazer, que he a gloria. A *barca* fraca, pobre, rota, o estado dos peccados he, e da maa, corrupta e dessoluta vyda em tal estado assy como em barca podre nom pode com segurança e sem perygo os tormentos da presente vyda passar, nem a porto de folgança e desejado aportar, e que alguns se salvam esto he de ventuira ou por algun segredo juyzo de Deos, acerca d'algũa singular pessoa...» [2] Gil Vicente dramatisou este thema tradicional, do Exemplo a que D. Duarte dera fórma de moral especulativa; mas introduziu-lhe o espirito dominante no principio do seculo XVI, a aspiração a uma Reforma dentro da Egreja e por iniciativa d'ella. Suppõe-se que Gil Vicente n'este *Auto da Barca do Inferno* imitára o celebre *Dialogo de Mercurio y Caronte* de Juan Valdez; na scena do onzeneiro entrando no batel diz este ao Fidalgo:

> Sancta *Joanna de Valdez!*
> Ca he vossa senhoria?
>
> (*Obr.*, I. 223.)

---

[1] Gil Vicente emprega esta mesma designação:

> Á barca, á *barca segura!*
> Guardar da barca perdida.

[2] *Leal Conselheiro*, p. 447. Ed. Paris.

É certo que na historia da civilisação portugueza dos principios do seculo XVI, Gil Vicente teve uma acção analoga á de Juan de Valdez em Hespanha, propagando os principios da emancipação da consciencia no periodo orthodoxo da Reforma. Foi talvez este lado commum, que suggeriu a approximação das duas composições litterarias. Ha ainda a considerar na fórma d'este Auto, como a hallucinação da *Dansa da Morte* toma na imaginação portugueza o aspecto do nosso genio maritimo; n'este aspecto a trilogia de Gil Vicente é importantissima e digna dos mais sérios estudos. Em uma nação que tinha o imperio dos mares, todos os folguedos e idealisações resentem-se da preoccupação que a animava. Gil Vicente em uma rubrica descreve o scenario da *Barca do Inferno*: «*E por tratar d'esta materia põe o autor por figura que no dito momento* (o da morte) *ellas* (s. as almas) *chegão a hum profundo braço de mar, onde estão dois bateis; um d'elles passa pera a Gloria, outro pera o Purgatorio.*» Como se fingiria o mar e os bateis na scena portugueza já o vimos pela narrativa de Ruy de Pina, na *Chronica de D. João II*. Pela natureza do assumpto, moral e conjunctamente espectaculoso, o *Auto da Barca do Inferno* era destinado a ser representado na Capella real; tendo de ser desempenhado diante da rainha D. Maria, *pera consolação* d'ella na camera em que jazia *enferma do mal de que faleceu*, a parte espectaculosa seria um pouco reduzida. Em uma das Barcas está um Anjo servindo de arraes do Céo, mas ninguem entra para ella; na Barca do Diabo vão entran-

do fidalgos, onzeneiros, um frade, uma alcoviteira, um judeu, um corregedor, um procurador, um enforcado e quatro cavalleiros, ao todo dezesete personagens; o fidalgo entra acompanhado de um moço que lhe traz uma cadeira; o sapateiro entra carregado de fôrmas, signal allusivo ao seu officio; o frade traz uma moça pela mão, e joga a espada com o diabo. O frade, pelo que se deduz, era dominicano, dos que trabalhavam para a introducção do Santo Officio em Portugal. A scena da esgrima é completa: o frade dá um golpe *contra sus*, um *fendente*, *espada rasgada*, *anteparada*, *talho largo*, um *revés*, *córte na segunda guarda*, uma *guia*, um *revés da primeira*, a *quinta da primeira guarda*, etc. Todos estes recursos são ainda empregados na scena moderna. As diversas figuras entravam para a Barca por uma prancha; o judeu traz um *bode ás costas*; o corregedor annuncia a sua gerarchia chamando o da barca. Com o mesmo genio sarcastico de Rabelais, Gil Vicente apoda os jurisconsultos cesaristas que firmavam o poder real sobre as autonomias locaes. O genio inventivo do poeta revela-se no final, quando estando a barca prestes a largar: «*Vem quatro Cavalleiros da Ordem de Christo, que morreram nas partes de Africa, e vem cantando a quatro vozes uma letra...*» Recordava este lance o grande desastre do anno de 1516. Gil Vicente traduziu este Auto para castelhano, circumstancia que determina uma certa imitação na litteratura hespanhola. Fallando d'esta sua trilogia ou perfiguração, diz: «*He repartida em trez partes, s. de cada embarcação uma Scena.*» A

designação de scena é aqui empregada como acto; tambem na rubrica da *Rubena*, diz: «*A seguinte comedia he repartida em trez scenas.*» Quando se deu a influencia do theatro hespanhol em Portugal, as comedias dividiram-se em *jornadas* como diz Rodrigues Lobo: «dividiram a obra em actos, *a que agora se chamam jornadas*, e essas repartiram em actos.» [1]

A *Barca do Purgatorio* é a segunda scena ou jornada da trilogia vicentina; é das representações de capella, sendo desempenhada por Gil Vicente nas Matinas do Natal de 1518 no Hospital real de Todos os Santos, que veiu a ter a exploração dos Pateos das Comedias (1588-1743.) Os personagens são lavradores; o Auto principia com uma barcarola-romance cantada a trez vozes pelos Anjos, que entram em scena remando; o Lavrador vem com o *seu arado ás costas*, com um largo *chapeirão*. Fez-se a representação de noite, por ser na vigilia da Natividade; no Auto apparece pela primeira vez introduzida uma criança, que os Anjos levam comsigo, ao passo que os Diabos partem ao som de uma cantiga desafinada tendo agarrado um taful.

O *Auto da Barca da Gloria* é a terceira scena, representada em 1519 a D. Manoel em Almada; o apparecimento de Jesus no fim do Auto indica que teria sido representado no sabbado da alleluia ou no domingo da resurreição, e n'este caso explica-se a demora da sua elaboração. Os personagens da *Barca da*

---

[1] *Côrte na Aldeia*, p. 232.

Gloria demandavam uma caracterisação riquissima; o Papa, Cardeal, Arcebispo, Bispo, Imperador, Rei, Duque, Conde, apparecem vestidos conforme suas gerarchias, em espectaculosa parada. N'este cortejo deslumbrante, acompanhado pela poesia, pela musica e pela respeitabilidade do logar, apparece a Morte, como o personagem principal, que anda na vertigem da sua ronda arrebatando as vidas. O que todos os outros povos catholicos fizeram pela Pintura e pelos poemas elegiacos, Portugal deu-lhe a fórma dramatica, com o aspecto maritimo, das impressões de que estava possuido. Nos velhos mysterios, os mortos que os Diabos arrebatavam eram levados para fóra da scena em carretas e padiolas. Como representaria Gil Vicente esse typo, que depois do Diabo, encheu de terror a Edade media — a Morte! A scena representa ainda o mesmo braço do mar: *Primeiramente entram cinco Anjos cantando, e trazem cinco remos, com as cinco Chagas, e entram no batel.* A' maneira dos antigos Mysterios, abre com um preludio ou *rondel*. Entra em scena o Diabo, sempre comico tal como o concebe a Renascença, depois a Morte, e altercam fortemente entre si. A Morte vem trazendo para a scena o Conde, o Duque, o Rei e todos os outros altos dignatarios: isto leva a inferir que Gil Vicente conheceria os assombrosos poemas dithyrambicos da *Dansa da Morte*, da velha poesia franceza, que foram imitados em todas as linguas da Europa. No seu Auto conserva a mesma ordem hierarchica tradicional dos personagens n'esses poemas. A *Barca da Gloria*

completa o quadro poetico da Edade media portugueza, ligando a nossa litteratura aos elementos organicos das outras grandes litteraturas romanicas. No theatro este thema assombrava mais as imaginações, do que a simples leitura dos poemas em truncadas folhas volantes. Logo que a Morte trouxe todos os personagens «*Nota que n'este passo os Anjos desferem a vela em que está o Crucifixo pintado, e todos assentados de joelhos, lhe dizem cada um sua oração.*» Os Anjos começam fazendo as manobras sem attenderem ás differentes supplicas: «*Não fazendo os Anjos menção d'essas preces, começaram a botar o batel ás varas, e as Almas fizeram em roda hũa musica a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veiu Christo da resurreição, e repartiu por ellas os remos das chagas, e as levou comsigo.*» No *Mysterio da Assumpção* do velho theatro francez a figura de Christo apparece em scena ao som de canto de orgão e de flammas brilhantes; e este papel não era dos mais faceis de fazer, sendo obrigado o que o representava a um juramento, o que se explica pelo perigo das ascenções e dos desapparecimentos feitos por rudes machinismos scenicos ou tramoias. Gil Vicente imprimiu em sua vida esta trilogia em duas redacções; a portugueza com o titulo de *Auto de Moralidade, per contemplação da serenissima e muyto catholica rainha Dona Lianor*, conforme a noticia dada por Barrera y Leyrado; a redacção castelhana, tambem impressa em vida do poeta, tem por titulo *Tragicomedia allegorica: Del Paraiso y del Infierno.* Dá noticia d'esta redac-

ção Fernando Wolf; e Moratin dá noticia de uma reproducção de Burgos de 1539, em que vem a seguinte nota: «*Compusola en lengua portugueza, y luego el mesmo auctor la trasladó à la lengua castellana, augmentandola.*» Estes augmentos foram publicados por Gallardo no *Ensaio de una Biblioteca de Livros raros.*

Por esta indicação bibliographica facilmente se explica, como Gil Vicente levando mais longe o desenvolvimento dos rudimentos dramaticos de Enzina, viera a influir nos genios superiores do theatro hespanhol. Lope de Vega, o maior escriptor dramatico dos tempos modernos, conheceu o theatro de Gil Vicente e d'elle se aproveitou nas suas primeiras composições. Na novella que se intitula *Peregrino en su Patria*, traz Lope de Vega um Auto sacramental, no primeiro livro, a que deu o titulo de *Viaje del Alma*, que é a imitação dos Autos das *Barcas do Inferno, do Purgatorio* e *do Paraiso.* Assim o affirma imparcialmente o historiador litterario Ticknor: «Os trez Autos das trez Barcas, que transportam as almas para o Inferno, Purgatorio e Paraiso, deram evidentemente a Lope de Vega a ideia e os materiaes de uma das suas primeiras comedias moraes.»[1] Em nota desenvolve explicitamente esta asserção: «A comedia moral de Lope de Vega, cuja ideia parece tirada d'estes Autos, tem por titulo *Viaje del Alma*, e se acha no primeiro livro do *Peregrino en su Patria.* O

[1] *Hist. de la Literatura española.* cap. XIV, fine.

começo da comedia de Gil Vicente assemelha-se singularmente aos preparativos da viagem que faz o Demonio em Lope. Além d'isso a ideia geral das duas fabulas é quasi a mesma.» Como verdadeiramente fecundo e creador, Lope de Vega aproveitou-se do thema, dando-lhe uma fórma original, introduzindo além do Diabo e da Alma outros personagens allegoricos, como a Memoria, o Appetite, os Vicios, etc. O estrebilho para dar á vela lembra a fórma lyrica usada por Gil Vicente; a decoração é tambem o que revela que Lope de Vega teve conhecimento dos velhos Autos portuguezes. No *Auto da Barca da Gloria* traz Gil Vicente a rubrica: «*os Anjos desferem a vela, em que está o Crucifixo pintado...*» No final do Auto de Lope de Vega o mastro da nave da Penitencia é uma Cruz, cujos apparelhos eram os Cravos, a Lança, a Esponja, a Escada e os Açoutes. Na *Barca da Gloria*, introduz Gil Vicente um papa; no Auto de Lope de Vega vae ao timão um Papa, que então regia a Egreja. No Auto portuguez vem Christo da resurreição e é quem commanda a *Barca;* no Auto de Lope tambem se vê o mesmo pela rubrica: «*Christo em pessoa, como mestre da Nave, com alguns Anjos como officiaes d'ella.*» [1] Finalmente, o sentimento geral da *Viaje del Alma*, mostra mais do que a homogeneidade da crença, mas os contornos de um modelo que deixou uma indelevel impressão. Apesar da vastidão creadora de Lope de Vega, e da época

---

[1] *Peregrino en su Patria*, p. 97. Ed. Sevilla, 1604.

mais adiantada do theatro, ainda assim os trez Autos de Gil Vicente levam-lhe vantagem. Ponhamos de parte a invenção, por que os symbolos christãos tirados do navio pertencem aos primeiros seculos da Egreja. Tambem nas miniaturas da Edade media a Cruz serve de mastro ao Navio; em um mosaico de Giotto, no Vaticano, a Egreja é representada na fórma de um navio, que leva Christo por piloto. [1] Lope de Vega não fez mais do que desenvolver o symbolo por continuadas allegorias. Em Gil Vicente, além da tradição popular do christianismo, transparece o espirito critico da Renascença e da Reforma, que era propriamente uma Renascença christã; o genio sombrio hespanhol abafou essa espontaneidade em Lope de Vega. Se algum impulso recebeu Gil Vicente das Eclogas dramaticas de Enzina, retribuiu-o em excesso á Hespanha; o auctor da *Dorothea* e das mil e quinhentas comedias que ainda hoje são a maravilha do theatro europeu, deve considerar-se o primeiro discipulo do incomparavel poeta portuguez, que os humanistas tanto quizeram amesquinhar. A importancia de Gil Vicente é reconhecida em Hespanha sobre a iniciativa de Juan del Enzina: «Intentou com estes meios proseguir na obra iniciada por Juan del Enzina. A imitação, não era por tanto tam servil e inconsciente, que não aspirasse com justos titulos á originalidade que o seu genio lhe facultava. Escasseavam nos

[1] Alfred Maury, *Essai sur les Legendes pieuses au Moyen-Age,* p. 103.

tentames de Juan del Enzina a propriedade dos caracteres, a flexibilidade e espontaneidade nos movimentos dramaticos, o calor e colorido na linguagem; e estes dotes, cuja exiguidade não era de estranhar em quem inaugurava obra tão nova e difficil, brilharam nas producções de Gil Vicente, constituindo o seu principal merito. [1] E caracterisando a sua influencia sobre o Theatro hespanhol, continúa Amador de los Rios: «Nem tampouco deve esquecer-se o tomar em consideração as ideias e os sentimentos que dão vida a estes preciosos ensaios, que germinam n'elles, não desprovidos de vitalidade e de força, os mesmos caracteres que iam brilhar intrinsecamente nas mais gradas creações do theatro nacional: aquella energia do sentimento religioso, aquella vivacidade da paixão erotica, aquella mobilidade da intriga e das situações dramaticas, que tanto iam resplandecer nas comedias e tragicomedias de Lope e de seus discipulos, mostram-se já com certa determinação e viveza, dando segura esperança de que não podiam ser estereis tão meritorios esforços. Tal é effectivamente o ensino que nos subministra o estudo dos cinco Autos religiosos pastorís escriptos depois do *Monologo* (da Visitação) representado em 1502, as comedias do *Viuvo* e de *Rubena* e a Tragicomedia *Náo de Amores;* conclusões que vêmos plenamente confirmadas pelas obras que pertencem á segunda e mais deter-

[1] Amador de los Rios, *Historia critica de la Literatura española*, t. VII, p. 492.

minada época d'este genio, descobrindo-se tambem n'estas ultimas producções a influencia do mundo cavalheiresco, que tão decisiva e geral se tornára nas camadas populares, compartilhando o dominio do espirito do poeta com as influencias classicas. Por esta critica de Amador de los Rios, se vê que na obra de Gil Vicente estavam implicitos todos os caracteres estheticos que os grandes genios hespanhóes desenvolveram no seu theatro nacional.

Para terminar o estudo da parte hieratica do theatro de Gil Vicente falta-nos apontar o *Sermão*, que em 1506 prégou em Abrantes, em um serão do paço, por occasião do nascimento do Infante D. Luiz. Posto que o Sermão de Gil Vicente não pertença ao genero dramatico, andava comtudo ligado aos Mysterios e Moralidades da Edade media; um Milagre francez, no qual Nossa Senhora livrou uma abbadessa que estava gravida do seu confessor, começa por um *Sermão*, que se intitula collação: «Os *Sermões*, como diz Martonne, andavam juntos aos exercicios das Confrarias litterarias e dramaticas dos seculos XIV ao XVI. Um prégador vinha, antes da representação dos grandes Mysterios, exaltar o zelo dos espectadores por uma piedosa allocução relativa á solemnidade do dia.» [1] O *Sermão* de Gil Vicente é um documento precioso em que o poeta pela primeira vez revela o odio do partido clerical e como o procurava embaraçar na sua obra. N'este anno dera-se

---

[1] *Pitié au Moyen-Age*, p. 93.

a tremenda carnificina contra os christãos novos em Lisboa, incitada pelo fanatismo dos Dominicanos. É tambem n'este *Sermão* que apparecem as ideias e aspirações da Reforma, muito antes de serem prégadas por Luthero. Ahi falla do antagonismo com que luctava:

> Antes de aqueste muy breve sermon
> Placiendo à la sacra sciencia divina,
> *Muy receloso de gente malina*
> *A' mis detractores demando perdon.*
> Los quales diran con justa razon:
> Púsose el perro en bragas de acero;
> Daran mil razones, diciendo que es yerro
> Pasar los limites de mi jurdicion.

O thema do *Sermão* foram estas palavras latinas: *Non volo, volo et deficior*, escriptas a carvão em uma parede de uma das salas do paço em Abrantes:

> Quieren aquestas palavras decir:
> No quiero; quiero, y es por demas.

Está pois o *Sermão* dividido em trez partes; na primeira, em que trata do *No quiero*, expõe um grande numero das questões *quodlibeticas* das escholas theologicas da Edade media, roçando pelas ideias que deram origem á Reforma:

> No quiero disputas en predicaciones,
> No quiero deciros las opiniones

. . . .

Ni alegar texto antigo ó moderno,
Si el Papa *si puede dar tantos perdones.*
Ni el precito que está condenado
Nel saber divino *si tiene alvedrio*

. . . .

No quiero estas dudas, porque es escusado
Sabellas ninguno al predicatorio;
Ni disputar *si el Romano Papado*
Tiene poderio en el Purgatorio.

Aqui falla com franqueza da questão das *Indulgencias* e do *Livre arbitrio* incompativel com a *Graça*. Gil Vicente deve ser considerado como um precursor da Reforma em Portugal. Em 1506 entrava Luthero no mais intenso periodo do seu fervor religioso, não tendo ainda ido a Roma observar como Leão x se gabava de explorar a fabula de Christo. Portanto estas ideias são um ecco das doutrinas de João Hus; foi Gil Vicente uma das primeiras aguias que renasceu das suas cinzas. João Hus adherira ás quarenta e cinco proposições de Wiclef, e entre ellas ha uma sustentada por Gil Vicente na Tragicomedia *Exhortação da Guerra*, representada em 1513, quatro annos antes de irromper a Reforma: «Sustenta que é contra a Escriptura que os ecclesiasticos possuam bens proprios. — Não quer que haja frades mendicantes.» Durante o periodo do maior trabalho de Gil Vicente rebentaram na Allemanha e propagaram-se pela Europa as luctas pela liberdade de consciencia e secularisação da sociedade. Todos os nossos escriptores quinhen-

tistas não consideraram bem a Reforma; João de Barros, em 1531, na *Ropica pneuma*, considerava esse movimento vital como uma altercação de frades. Assim pensaram Leão X e Erasmo. Só Gil Vicente comprehendeu o espirito novo. O *Sermão* é engenhosissimo e de uma ingenuidade que encanta; pullulam as allusões aos costumes do seculo, e protesta contra a intolerancia com que eram tratados os Judeus, obrigando-os a converterem-se á força. Na terceira parte do Sermão, *Es por demas*, diz:

> Es por demas pedir al Judio
> Que sea cristiano en su corazon;...
> Tambien está llano
> Que es por demas al que es mal cristiano
> Doctrina de Cristo por fuerza ni ruego.

Defrontava-se com o partido clerical que procurava banir da legislação a justa tolerancia que até ao reinado de D. João II se tivera em Portugal com os mouros e judeus. No *Auto da Feira* já vimos como em 1527 Gil Vicente ataca as simonias de Roma; e na *Fragoa de Amor*, *Clerigo da Beira* e *Romagem de Aggravados*, caracterisa a sensualidade e as ambições temporaes do clericalismo, mantendo-se sempre na aspiração de reforma da disciplina, dentro da orthodoxia.

A ultima composição hieratica de Gil Vicente foi o *Auto da Cananêa*, representado em 1534 no Mosteiro de Odivellas a pedido da Abbadessa D. Violante; tambem a pedimento dos Conegos de San Vicente escrevia

o mulato Affonso Alvares milagres sobre Santo Antonio e San Thiago. No *Auto da Cananêa* são symbolisadas a Lei natural, a Lei Velha e a Lei da Graça em figuras de mulheres; Christo apparece em scena acompanhado dos seis Apostolos; provavelmente, como nos Autos francezes, os Apostolos appareciam vestidos de dalmaticas, ou mesmo seriam clerigos tomando parte nas cerimonias liturgicas. É admiravel a parte desempenhada por Christo ensinando a Oração dominical, em uma situação verdadeiramente poetica; a scena angustiosa da Cananêa que vem pedir a Christo para expulsar os demonios do corpo de sua filha possessa, é tambem de grande effeito dramatico. Pela importancia dos personagens, e pelo logar da scena, a egreja riquissima de Odivellas, este Auto continuado na festa liturgica, mostra-nos a grandeza do espectaculo que Gil Vicente sabia superiormente ligar á acção dramatica. Esta parte espectaculosa achou o principal desenvolvimento nas festas palacianas, que o poeta teve durante dois reinados de abrilhantar com o seu genio inventivo.

B) Theatro aristocratico

Quer com o primitivo caracter *religioso* ou com a feição *popular*, foi para as festas da côrte portugueza que Gil Vicente elaborou os seus Autos, e ahi encontrou as condições para a manifestação d'essa nova fórma litteraria. Na dictadura monarchica, a realeza continuava a sumptuosidade dos barões feu-

daes e não queria ficar atraz em deslumbramento; aos espectaculos das côrtes senhoriaes dos duques de Provença, de Normandia, de Bretanha e da Aquitania, seguiam-se os apparatosos entremezes das Côrtes plenarias, ou nos paços dos reis de França, de Inglaterra, de Castella, de Portugal, da Sicilia. Os casamentos dos reis e sua entrada nas cidades, nascimentos de princepes, triumphos militares e recebimento de embaixadores, eram outros tantos motivos para solemnidades theatraes, dando logar a figurações allegoricas de personagens ricamente vestidos, bailados, cantos e declamações poeticas. Na côrte portugueza seguiram-se sempre estes costumes das outras côrtes peninsulares, tablados, touros, jogos de canas, mômos e entremezes: Gil Vicente é que lhes deu o relêvo artistico, ligando-lhes a pompa religiosa dos *Mysterios* e animando-os com a graça viva dos costumes populares. O grande poeta unia pela primeira vez estes trez elementos que desde o fim da civilisação greco-romana andavam desmembrados. E muito antes que na côrte franceza figurassem *les Comédiens ordinaires du Roi*, nas côrtes de D. Manoel e D. João III apparece-nos Gil Vicente depois dos jograes, remendadores e albardanes com a consciencia da sua missão artistica, como apoz os menestreis e compositores dos *ballets* reaes souberam crear a comedia e a tragedia francezas Molière, Corneille e Racine. Percorrendo as rubricas explicativas que Gil Vicente poz no começo de cada uma das suas composições, vê-se patente o motivo que as determinou; celebra o nascimento do princepe que

foi D. João III, e do infante D. Luiz; da infanta D. Maria, que casou com Philippe II; do princepe D. Manoel e do infante D. Philippe; celebra os casamentos reaes de Dom João III, da imperatriz D. Isabel com Carlos V; da infanta D. Beatriz com o Duque de Saboya; celebra as recepções de D. João III em Evora, em Coimbra e em Lisboa; em fim os logares das suas representações são os Paços do Castello, da Ribeira, da Alcaçova, de Almeirim, e as Capellas reaes do Hospital de Todos os Santos, de Enxobregas, de Santos o Velho e dos Freires de Christo em Thomar. Na instabilidade da côrte, que fugia dos assaltos das pestes periodicas, no meio dos desastres, tristezas e crimes do fanatismo religioso, só Gil Vicente soube comprehender que o melhor remedio para este languor que ia atacando a nação era a risada franca, esse remedio de que tambem Rabelais teve a alta intuição.

A frequencia das representações não é tal que se possa induzir a existencia de uma companhia de actores de que Gil Vicente se servisse; comtudo, como a fórma dramatica se mantinha nos divertimentos escholares das Universidades e Collegios, é de crêr que Gil Vicente, como antigo estudante legista, se servisse de escholares, que a pretexto de gosarem uma noite no paço se dariam ao trabalho de estudarem um papel. Em 1510 representou Gil Vicente duas vezes o *Auto da Fama*, a primeira em presença da rainha D. Leonor, a viuva de D. João II, que sempre o patrocinára n'esta sua creação litteraria, e pouco depois diante do rei D. Manoel,

na egreja de Santos o Velho, em Lisboa. N'este Auto se manifesta a não vulgar illustração de Gil Vicente, fazendo fallar aos seus personagens italiano, francez e castelhano, como nos *descorts* da poesia medieval; além do seu espirito comico, pela mistura das linguagens, ou *farsiture*, o poeta conservou-lhe esse titulo primitivo designando-a *Farsa chamada — Auto da Fama*. Teve o poeta o intuito de patentear como Portugal se engrandeceu sobre todas as outras nações com o descobrimento do Oriente e com as grandes navegações. No argumento explica-nos a disposição do scenario: *E por que antigamente a fama d'esta nossa provincia era em preço de pequena estima, significando isto, será a primeira figura huma mocinha chamada* Portugueza Fama, *guardando patas, a qual será requerida por* França, *por* Italia, *por* Castella, *e de todas se excusará, porque cada hum a quererá levar; e provará por evidentes rasões que este Reino a merece mais do que outro nenhum. Pelo qual será pósta no fim do Auto em carro triumphal per duas virtudes*, s. Fé *e* Fortaleza. *Entra logo a* Fama *com um Parvo per nome Joane comsigo, careando suas patas. Deita-se Joane a dormir e entra o* Francez. É n'esta situação que Gil Vicente dirige os requebros á Fama, dando relêvo comico ao caracter de cada nação. A Fama vae-se excusando com allusões ao caracter de cada povo, mostrando a superioridade das conquistas portuguezas. Baldados todos os esforços do Francez, do Italiano e do Castelhano, — *a* Fé *e a* Fortaleza *vem laurear a* Fama *com uma corôa de*

louro... e a põe em seu carro triumphal com musica, e assy a levam e acaba a dita farça. É incomparavelmente superior na sua concepção á *Trofêe* de Torres de Naharro representada quatro annos depois, na côrte de Leão X. O recurso scenico do carro triumphal fôra já empregado nas apparatosas festas do tempo de D. João II. Vê-se por esta farça que Gil Vicente foi o primeiro que teve a alta intuição poetica da grandeza dos feitos portuguezes no Oriente, e não nos custa a acreditar que Luiz de Camões recebesse os primeiros estimulos para a concepção dos *Lusiadas* d'esta farça, que se tornára conhecida, muito antes de se inspirar da leitura da primeira *Decada* de João de Barros. O germen da composição do *Auto da Fama* acha-se patente nos successos militares portuguezes ahi citados, que occorreram em 1510:

E chegareis
A Goa e perguntareis
Se he ainda subjugada
Por peita, rogo ou espada?
Veremos se pasmareis.

N'este anno de 1510, Affonso de Albuquerque, vice-rei da India, para se desaffrontar da derrota de Calecut no anno antecedente, foi contra a ilha e cidade de Goa, emquanto os naturaes andavam distrahidos com guerra contra o rei de Morsinga; entrou sem grande resistencia, abrindo-lhe depois as portas. Lançados fóra os Portuguezes pelo Hidalcão, arremetteu de novo Affonso de Albu-

querque com uma grande armada, e tomada outra vez a cidade, foi tamanha a carnificina e crueldade, que os habitantes vencidos entregaram-se-lhe aterrados pedindo piedade. A outro successo das armas portuguezas n'este anno se referem os versos:

> Sabei em Africa, *a maior*
> *Flor dos Mouros* em batalha
> Se se tornaram de palha
> Quando foi na de *Azamor*.
>
> E sem combate
> A trinta leguas dão resgate,
> Comprando cada mez a vida:
> E a atrevida *Almedina*
> E Ceita se tornou parte.

Refere-se aqui o poeta á liga que os Mouros de Azamor e Almedina fizeram para reconquistar Safi, d'onde era governador Fernando de Athayde; era grande o exercito dos mouros alliados, mas a disciplina dos soldados portuguezes os poz em fugida. Seria pois o Auto de Gil Vicente expressamente escripto para o regosijo da côrte por occasião d'estes triumphos; a ideia é bastante engraçada e original, e nenhum outro talento poetico poderia tirar mais effeitos emocionaes das frias allegorias da Fama e das Virtudes a não ser sob o influxo perstigioso dos Symbolos catholicos. A musica com que termina, leva-nos a inferir que Gil Vicente tocava na sua audacia creadora as fórmas do *Madrigal*, um primeiro esboço do drama musical ou da Opera,

iniciado nas festas palacianas. A primeira representação do *Auto da Fama* diante da rainha D. Leonor seria por ventura uma delicada lisonja allusiva aos esforços de seu defuncto marido para o descobrimento do caminho maritimo da India, que elle não chegou a vêr realisado. N'estas creações do Theatro aristocratico, não era Gil Vicente um bajulador da realeza; engrandecia-a pela idealisação do sentimento nacional.

Os Autos de Gil Vicente tornavam-se uma necessidade para o fausto aristocratico; é em 1513, em 15 de agosto, que elle representa diante de D. Manoel e quando estava reunida em um serão do paço a flor dos cavalleiros que partiam para a expedição de Azamor, a Tragicomedia da *Exhortação da Guerra*; é esta a primeira vez em que elle emprega a designação de *Tragicomedia*, o que nos revela uma certa influencia hespanhola da Tragicomedia da *Celestina*; ahi apparecem os heroes da antiguidade já idealisados nos poemas do cyclo greco-romano, Achilles, Annibal, Heitor, Scipião, e Policena com Pantasilea, de mistura com um Clerigo dado a esconjuros e dous diabos. Já estudámos o elemento historico que constitue a parte espectaculosa da *Exhortação da Guerra*. Tambem acaba com musica composta pelo poeta, que hesitava entre as fórmas dramaticas e as madrigalescas; mas a sua tendencia philosophica levava-o a preferir a fórma em que melhor exprimisse as necessidades moraes da sua época; é assim que na *Exhortação da Guerra*, quatro annos antes de irromper a Reforma, elle já reclama contra a acquisição dos

bens temporaes pelos ecclesiasticos, e contra o desenvolvimento das ordens mendicantes como um systematico parasitismo. N'este sentido, a obra de Gil Vicente exercia junto dos altos poderes do estado, ou propriamente a dictadura monarchica, uma missão suggestiva.

Entre as grandes festas que se fizeram na côrte de D. Manoel, contrastando com a miseria e fome publica de Portugal em 1521, deixaram vivissima memoria as do casamento e partida da Infanta D. Beatriz, quando casou com o Duque de Saboya. D'esses festejos celebrados em 8 de agosto de 1521, subsiste como um documento vivo a Tragicomedia das *Côrtes de Jupiter*, que escreveu e representou Gil Vicente. Apesar da sua fórma allegorica, tem essa Tragicomedia um grande relêvo de realidade; apparece a Providencia mandada por Deus para que Jupiter celebre côrtes reunindo as outras divindades olympicas, ordenando-lhes que se tornassem propicias durante a viagem da Infanta. O syncretismo dos deuses polytheicos com o monotheismo christão, que vêmos aqui na idealisação de Gil Vicente era commum a todos os poetas da Renascença, chegando a reflectir-se na epopêa de Camões, quasi em um quadro analogo a este de Gil Vicente. Foi a Tragicomedia das *Côrtes de Jupiter*, a ultima a que o rei D. Manoel assistiu. A Providencia entra vestida de princeza com a esphera e o sceptro na mão; Jupiter entra vestido de rei, como se deduz do primeiro verso que lhe dirige a Providencia; os Ventos — *Norte, Sul, Leste e Oeste entram na figura de trombeteiros; tocam os Ventos suas trombetas e*

vem o Mar muito furioso; vem o Sol e a Lua bailando ao som das trombetas, e juntos com Venus cantam um Villancete. *Cantaram todas estas figuras em chacota a cantiga de:* Llevadme por el rio — *e os* Ventos *foram chamar o planeta* Mars, *o qual veiu com seus signos*, Cancer, Leo e Capricornio. Os Planetas e figuras cantam um romance a quatro vozes *pera com as palavras d'elle e musica desencantarem a* Moura Taes *de seu encantamento, a qual entra com o terçado, annel e dedal de condão, que* Mars *disse que ella tinha em seu poder.* A Moura Taes vem metter no dedo da Infanta D. Beatriz, que está presente ao serão, o annel encantado, que lhe revelará todos os segredos que ella quizer saber. É verdadeiramente uma magica, bazeada sobre elementos populares, como a crença das Mouras encantadas e dos anneis de condão. D'este annel e d'estes segredos tirou Garrett o pensamento delicado que lhe serviu de base para *Um Auto de Gil Vicente*, por onde iniciou a restauração do theatro portuguez moderno. A Tragicomedia termina com a chacota ou bailado final com todas as figuras ao som do romance cantado *Llevadme por el rio.* As nossas relações maritimas e commerciaes com o Oriente, no principio do seculo XVI, tambem influiriam n'esta fórma do theatro aristocratico, a que Gil Vicente chamou Tragicomedias, e que com o nome de *Elogios dramaticos* chegou até ao primeiro quartel do seculo XIX. No Oriente eram os Elogios dramaticos frequentissimos, como vêmos pelas descripções de Fernão Mendes Pinto. Só no tempo de D. Manoel é que se

reflectiria o effeito d'estas maravilhosas representações contadas pelos fidalgos que regressavam da India; a pompa das festas manuelinas tem uma certa grandeza oriental, e em muitas peças de Gil Vicente deparam-se caracteres que lhe não podiam vir do velho theatro europeu, embora os Mysterios tivessem por vezes o mais exagerado symbolismo.

A representação da Tragicomedia das *Côrtes de Jupiter*, na partida da Infanta D. Beatriz para Saboya, deu á festa palaciana um colorido de saudade, augmentado pela doce lenda dos amores de Bernardim Ribeiro, hoje claramente localisados. A Infanta foi aureolada por essas tradições poeticas; porém os historiadores estrangeiros fizeram d'ella um retrato menos colorido pela sua hombridade orgulhosa e taciturna. Spon, na *Historia de Genova*, descreve-nos assim a recepção da nova Duqueza de Saboya: A mocidade da cidade estava lepidamente vestida de damasco e de tela de prata, cada um armado de uma lança na mão. O que se achou de mais galante foi uma Companhia de Amazonas, que eram mulheres soberbamente vestidas, arregaçadas até ao joelho, tendo na direita um dardo e na esquerda um pequeno escudo prateado. A que as commandava era uma hespanhola, mulher de Francisco de San-Miguel, senhor de Avoully, a qual devia fazer o cumprimento em sua lingua á Duqueza. A porta-bandeira era uma corpulenta e bella mulher, filha de um boticario chamado o Gran-Jacques, a qual floreava a bandeira tão galhardamente como um alferes.

A entrada foi da seguinte maneira: A Du-

queza passou áquem da ponte d'Arve, sobre um carro de triumpho, puchado a quatro cavallos cobertos de ouro e de pedrarias que deslumbravam os olhos. O Duque, seu marido, seguia, montado em uma mula, com o Abbade de Boumonte e um dos seus escudeiros, todos trez vestidos com mantos cinzentos e capuzes. A Duqueza tendo passado a ponte, encontrou primeiramente as Amazonas, cuja capitôa lhe apresentou *um Soneto em hespanhol* com elogios, titulos soberbos e offertas por parte da cidade; a Duqueza não agradeceu, e nem mesmo se dignou olhar para as Amazonas. Os homens vieram depois recebel-a, mas tambem não lhes fez melhor accolhimento, com que os burguezes ficaram muito indignados, dizendo que não prestavam estas honras por obrigação como subditos, mas por affeição, como amigos. Pelo contrario, *a Duqueza que era Portugueza, mostrara que os não tinha a elles só por subditos, mas por escravos, á maneira de portuguezes.* Houve alguns que aconselharam de ir escangalhar os catafalcos e palanques que se lhe tinha preparados, como se ella não gostasse d'isso. Fizera-se melhor, diziam outros, se o dinheiro empregado em honrar o Duque e a sua nova esposa, se dispendesse em fortificar a cidade e em fazel-os ficar da parte de fóra, e não attrahil-os ali para serem feridos com as suas proprias armas.

Apesar de tudo a festa proseguiu, acompanharam-os nas ruas cheias de gente, com concertos e outros signaes de alegria. Desculpavam a soberba da Duqueza, dizendo: *Que eram costumes de Portugal.* Ella deu um

apparatoso banquete ás damas, seguido de bailes, de *mascaradas e de comedias;* de sorte que, desde o tempo do Duque Philibert não se tinham divertido tanto. Fizeram torneios, e os mancebos da cidade mostraram-se tão galantes como os palacianos. Emfim, durante este anno não se tratou mais do que divertir o Duque e a esposa, ministrando-lhes a elles e ao seu séquito viveres e moveis para o necessario e para recreação. Póde-se dizer que eram mais obedecidos em Genova por cortezia do que em Chambery por obrigação.»[1]

Não era uma infanta assim orgulhosa que acceitaria as homenagens de um poeta apaixonado; foi em uma côrte em que predominavam estes costumes que tornavam a Infanta D. Beatriz odiosa no estrangeiro, que Gil Vicente escreveu e deu vida ao theatro nacional.

Por occasião do casamento de D. João III com a infanta D. Catherina, irmã de Carlos V, em 1525, quiz a cidade de Evora celebrar esses desposorios, sendo convidado Gil Vicente para ahi representar um Auto aristocratico. A *Fragoa de Amor* foi escripta para estes festejos, e representada na ausencia do monarcha, e porventura diante do publico. É muito caracteristica; abre com a entrada de um Peregrino que procura um Castello afamado, que é na fórma dos antigos *Tablados;* d'elle sáem quatro Galantes com suas Serranas pela mão, allegorisando quatro Planetas e os Gosos de Amor, e dirigem-se para uma

---

[1] Spon, *Hist. de Genève,* t. I, p. 352.

bigorna (fragoa) na qual se prestam a transformar as pessoas que se lhes dirigirem. Apparece logo a figura de um Negro, que viera de Tordesillas, onde se assignára a escriptura do casamento do rei: *Entra na Fragoa, e andam os martellos todos quatro em seu compasso, e cantam as Serranas quatro vezes ao compasso dos martellos esta cantiga... feita pelo Autor ao proposito.* Era Gil Vicente, como bastantes vezes o dá a entender, que *ensoara* ou punha em musica as chacotas dos seus Autos. É tambem esta Tragicomedia uma especie de magica; o Negro na fragoa torna-se lepido: *Sáe o Negro da fragoa mui gentil homem branco, porém a falla de Negro não se póde tirar na fragoa...»* Aqui faz Gil Vicente uma satira profunda á justiça do reino: *Vem a Justiça em figura de hũa velha corcorada, torta, muito mal feita, com sua Vara quebrada.* Ella vem pedir que a endireitem, e que lhe façam as mãos menores, para não acceitar as dadivas d'esses Senhores que a entortam: *Andam os martellos forjando a Justiça com a dita musica...»* e: *Tornam os Planetas a dar outra calda, e a Serrana Primeiro Goso de Amor, tira da fragoa com umas tenazes um par de gallinhas. «Andam segunda vez os martellos, e a Serrana Segundo Goso de Amor tira da fragoa um par de passaros.» Tornam outra vez a dar outra calda e tiram as Serranas Terceiro e Quarto Goso de Amor, duas grandes bolsas de dinheiro da fragoa.»— Sáe a Justiça da fragoa mui formosa e direita.»* Depois d'esta terrivel satira segue-se outra pungentissima contra

os Frades. Indo-se a Justiça, entra um Frade a pedir para ser refundido e desfradar-se:

> Somos mais frades que a terra
> Sem conto na Christandade,
> Sem servirmos nunca em guerra,
> E haviam mister refundidos
> Ao menos trez partes d'elles,
> Em leigos, e arnezes n'elles,
> E mui bem apercebidos,
> E então Mouros com elles.

Indo-se o Frade, passadas duas scenas entra novamente com um saco de carvão, para ser refundido ou caldeado com licença do seu Superior para si e para mais sete mil. N'este anno de 1525 Luthero casou com Catherina Bore, e a este proposito dizia: «Segundo uns, commetti um acto que me deve tornar desprezivel; comtudo, tenho a segurança de ter feito o regosijo dos anjos e o desespero dos demonios. Pareceu-me conveniente confirmar pelo meu exemplo a doutrina que ensinei; etc.» Parece que Gil Vicente alludia maliciosamente a este facto na Tragicomedia *Fragoa de Amor;* só pelo confronto com os successos d'aquelle tempo é que bem se comprehendem estes versos do Frade que vem á Fragoa para ser desfradado:

> Aborrece-me a corôa,
> O capello e o cordão,
> O habito e a feição,
> E a vespera e a nôa,
> E a missa e o sermão.

. . . .

Parece-me bem jogar,
Parece-me bem dizer:
— Vae chamar *minha mulher*
Que me faça de jantar,
Isto, eramá, he viver.

A Tragicomedia termina com uma ária, em que Gil Vicente dá a entender que será continuada. Talvez que andasse já elaborando o *Clerigo da Beira*. A Tragicomedia é tambem valiosa para o conhecimento dos recursos scenicos de que o poeta dispunha; ali se vê como caracterisava os Planetas. Na festa de um consorcio régio toca o assumpto por allegoria *o Castello que se falla he por metaphora;* mas a parte viva são os sarcasmos da sua veia comica sempre philosophica.

Acabada esta festa palaciana, veiu immediatamente outra á partida da infanta D. Isabel, a nova imperatriz desposada com Carlos V; apesar de se achar doente, teve o poeta de escrever uma Tragicomedia e represental-a á partida da gentilissima Imperatriz. Intitulou-a *Templo de Apollo*, e representou-a em principio de março de 1526. Depois de um prologo em que falla em seu nome e descreve a situação forçada em que compoz a Tragicomedia, diz:

... este palacio ensalzado
Para este Auto es tornado
Muy famosissimo Templo
De Apollo, dios adorado
Y aquelle es su altar...

Por estes versos se descobre a decoração da sala e a disposição do scenario. No argumento excusa-se o poeta de explicar o entrecho da peça, fiando-se na illustração dos cavalleiros que o escutam:

> Y pues la presente obra
> Hade ser representada
> En esta côrte sagrada,
> Donde sé que el saber sobra,
> No declaro d'ella nada...

Entre as figuras allegoricas *Vencimento*, *Cetro Omnipotente*, *Tempo glorioso*, *Flor da Gentileza*, *Gravidade*, *Sabedoria*, apparece o Porteiro do Templo, que esparge por todas as situações o sal comico, que tornaria a festa do paço jovial, embora durasse o lucto pelo falecimento da velha rainha D. Leonor.

Na recepção que a cidade de Coimbra fez a D. João III, quando ahi se refugiára com a côrte em 1527, foi chamado Gil Vicente; escreveu e representou ahi a *Comedia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, n'uma época em que se reformavam os brazões das cidades. Gil Vicente resume o argumento da peça: «*Na qual se trata o que deve significar aquella Princeza, Leão, Serpente e Calix ou fonte, que tem por divisa; e assi este nome de Coimbra donde procede, e assi o nome do rio, e outras antiguidades de que não he sabida verdadeiramente sua origem. Tudo composto em louvor e honra da sobredita cidade.*» O selvagem Mondrigon vinha á scena: «*muito desfigurado cuberto de cabello e*

com hũa braga de ferro.» Fóra do palco ouve-se uma musica em surdina: «*hũa doce musica de longe.*» «*O Selvagem Mondrigon com as suas armas arremette a Celiponcio. Toca Celiponcio pela sua bosina, pela qual a Serpe e o Leão conhecia sua necessidade; os quaes acodem mui apressadamente e matam o selvagem Mondrigon: e logo se vão ao seu castello e tiram a princeza Celimena e suas donzellas e irmãos.*» Sáem todos da scena, e emquanto não voltam, um Peregrino, que fez o argumento da peça, vem explicar os successos e encaminhar a attenção do auditorio, até que: «*Entra Celimena e suas Damas com seus irmãos, com grande apparato de musica, e a Serpe e o Leão acompanhando a dita princeza.*» Nos Mysterios francezes á entrada dos monstros em scena, como tigres e leões chamava-se *apparição;* esta ordem de apparições era frequente em Portugal na parada hieratica ou procissão de Corpus com a *Serpe*, o *Drago* e os diabos *Previncos.* No fim do drama aristocratico, faz Gil Vicente honrosas allusões á nobreza dos arredores de Coimbra, Silvas, Silveiras, Sousas, Pereiras, Mellos e Menezes.

Embora representada nos festejos do parto da rainha D. Catherina em 15 de outubro de 1527, a comedia pastoril da *Serra da Estrella* é propriamente do genero popular; mas n'este mesmo anno regressando a côrte a Lisboa, depois de applacada a peste, fez-se a festa esplendorosa da cidade para receber a nova Rainha, que n'ella entrava pela primeira vez. Gil Vicente ahi apparece representando a espectaculosa Tragicomedia da *Náo de Amores:*

«Entra a Cidade de Lisboa, vestida de Princeza com grande apparato de musica, fallando com suas altezas.» E em outra rubrica descriptiva indica o poeta: *«Foi pósta no serão onde esta obra se representou hũa Náo de grandeza de hum batel, apparelhada de todo o necessario para navegar, e os fidalgos do Princepe tiraram suas capas e gibões, e ficaram em calções e gibões de brocado, como carafates, os quaes começaram a carafetar a Náo com escopares e maçanetas douradas, que para isso levavam, ao som d'esta cantiga.»* Por estas referencias vê-se que o elemento musical era tanto ou mais importante do que o litterario e o scenico. A Tragicomedia acaba com uma d'aquellas sentidissimas cantigas dos mareantes portuguezes: *«Começam a cantar a prosa, que communmente cantam nas náos a salvè, que diz:*

> Bom Jesu Nosso Senhor,
> tem por bem de nos salvar, etc.

«O velho cantava como velho, o negro apoz elle como negro, e respondiam-lhe os passageiros a quatro vozes de canto de orgão; e com isto se vão com a Náo, e fenece esta tragicomedia.» É verdadeiramente lamentavel que se perdesse o elemento musical do theatro de Gil Vicente; porventura seria hoje a sua maior gloria o ter iniciado as fórmas rudimentares da Opera moderna. Conservou-se apenas o elemento litterario, que estava subordinado áquella manifestação artistica; embora Barreto Feio escreva, que dos

Autos de Gil Vicente pouco se tira para a historia do Theatro portuguez, pelas rubricas disseminadas por essas composições deprehendem-se factos authenticos por onde ella se reconstitue. É sobretudo importantissimo o confronto da *Náo de Amores* com a fórma popular de um reisado *Os Marujos*, que ainda hoje se representa no Brazil. [1]

Ao nascimento do princepe D. Manoel em 1 de novembro de 1531, representou Gil Vicente o *Auto da Lusitania*; mas apesar do destino que lhe imprimia ao drama o caracter aristocratico, Gil Vicente funda sempre os seus interesses scenicos nas situações do meio social. No prologo d'este Auto, descreve Gil Vicente a vida intima dos Judeus em Portugal; é um quadro de interior, mas defumado e triste, com um certo vasio de morte. N'esse prologo refere-se ao costume das dansas judengas exigidas áquella raça ultrajada como um serviço feudal. Figura o poeta que por esta occasião do nascimento do princepe Dom Manoel, os Judeus se ajuntam para convencionarem os festejos que têm de fazer:

> Fallemos tu e eu sós.
> Que invenção faremos nós,
> N'um Aito bem acordado,
> Que tenha ave e piós?
> Que *Folias* já são frias,
> E as *Pélas* as mais d'ellas,
> E os *Touros*
> Matarão um mata-mouros;
> E a *Ussa* já não se usa,
> E a festa não se escusa
> Pois andamos nos peloiros.

---

[1] Vid. *Cantos populares do Brazil*, t. I, p. 157.

Tambem na farça de *Inez Pereira*, a rica e commerciante classe dos judeus apparece reduzida ao estado miseravel de casamenteiros, os *schadschen*. No emtanto a Hollanda ia prosperando com as consequencias do fanatismo boçal do rei D. Manoel. De proposito Gil Vicente quando mette os judeus em scena é sempre sem importancia, para não exaltar odios contra a sua crença, nem invejas pelos seus capitaes. Pelo contrario, João de Barros, na *Ropica pneuma*, descreve o judeu como o explorador ávido de todos os imperios: Depois que Tito e Vespasiano totalmente destruiram sua cidade, aconteceu-lhes como aos Troyanos, que a causa da sua destruição foy pera maior gloria e imperio, por que estando em Troya eram senhores do seu, e depois foram senhores do mundo: assy estes derramados per elle, nam como povo desprezado, mas como planta digna de ser plantada em toda a terra, foram recolhidos em populosas cidades, e os princepes d'ellas os plantaram na parte mais segura de perigos, por serem arvores que dão saborosos fructos de rendimentos. D'onde vem serem mui guardados e favorecidos de leis e armas, por que os povos travessos não lhe comam algum pomo de bom sabor. E *posto que de todos sejam zombados*, possuem a grossura da terra onde vivem mais folgadamente que os naturaes; por que nam lavram, nem plantam, nem edificam, nem pelejam, nem aceptam officio sem engano. E com esta ociosidade corporal n'elles se acha mando, honra, favor e dinheiro: sem perigo das vidas, sem quebra das honras, sem trabalho de membros, sómente com um

andar meudo e apressado, que ganha o fructo de todolos trabalhos alheos.» (Pag. 181.) João de Barros tocava o problema do capitalismo, que é hoje um elemento anarchico da sociedade moderna; mas Gil Vicente, como filho do proletariado e que aspirava á sua incorporação social, só tinha piedade para esse elemento activo *zombado de todos.*

Na escolha do assumpto cavalheiresco do *Amadis de Gaula*, seguiu Gil Vicente o gosto do theatro francez, que tambem punha em scena a historia dos *Quatro filhos de Aymon.*

No *Amadis* a parte espectaculosa é brilhantissima: apparece a côrte do rei Lisuarte com suas damas; Oriana e Mabilia sentam-se na borda de um tanque, e a scena representa um pomar no qual se passam as aventuras do mais leal amor. Pela primeira vez apparece em scena um Anão, figura obrigada entre o pessoal aulico. Ali Amadis veste o habito de Ermitão para fazer penitencia. Pelos nomes dos personagens se notará que Gil Vicente não conhecia o poema francez de *Amadas y Idoine;* a versão castelhana de *Amadis de Gaula* por Garci Ordoñes de Montalbo fôra feita entre 1492 e 1504; nos versos dos poetas da côrte de D. João II, por vezes se allude a *Amadis* e mais tarde, sómente depois de 1510, ás *Sergas de Esplandian*, com que Montalbo continuou a novella portugueza. N'esta fórma castelhana é que o thema de *Amadis* se tornou a diffundir na Europa em traducções franceza, italiana, ingleza e allemã. O arruido causado então pela novella e o gosto de D. João III por esta ordem de composições litterarias, faria por certo que Gil

Vicente o escolhesse como um assumpto de occasião e lhe desse a fórma dramatica, conservando mesmo a linguagem castelhana. Seria esta preponderancia da versão castelhana, que insurgia o animo do Dr. João de Barros, lamentando que o original portuguez de *Amadis de Gaula* ficasse inedito, secando-se estas cousas em nossas mãos, como elle tão amargamente diz. É de 1533 a representação da Tragicomedia do *Amadis de Gaula* em Evora, diante de D. João III; circulava então a novella castelhana nas edições de Saragoça de 1521, de Sevilha de 1526 e de 1531, e a estimada edição de Veneza de 1533, revista pelo erudito P.e Francisco Delicado, auctor da celebre novella picaresca *La Lozana andalusa*. Era moda na côrte de Francisco I a imitação do cerimonial cavalheiresco e a predilecção pela leitura das Novellas das aventuras andantinas. Gil Vicente comprehendeu o valor poetico d'estes themas cavalheirescos para os dramas espectaculosos e musicaes. Lê-se em uma rubrica: «*Levanta-se El rei Lisuarte e toda a sua côrte, e vão-se com musica...*» E em outra: «*Corisanda... aportou n'aquelle logar com suas donzellas musicas...*» — «*Cantam as Donzellas de Corisanda, e acabada a musica*, apparece Dinamarca que traz hũa carta de Oriana para Amadis...» O grande poeta precedeu de mais de um seculo Lully, que tratou este mesmo assumpto em uma Opera para a côrte de Luiz XIV. Como os antigos tragicos da Grecia que iam buscar ás epopêas homericas os assumptos das tragedias, tambem Gil Vicente na sua elaboração organica em vez de ir re-

petir as obras do theatro classico, preferiu inspirar-se das bellas e universalisadas situações das Novellas de Cavalleria, transformadas das Gestas feudaes ou Epopêas da Edade media.

Parece que o novo genero dramatico agradára ao rei, por que Gil Vicente escreveu e representou uma outra Tragicomedia sobre as aventuras galantes de *Dom Duardos*. O poeta não declara o anno em que a escrevera e representára: como a edição luxuosa da novella do *Amadis de Gaula* de 1533 poderia ter chamado a attenção da côrte para este assumpto, no anno de 1534 publicou o padre Francisco Delicado em Veneza uma edição de folio grande, com estampas, do *Primaleão*, no qual tambem se intercala a historia do *Dom Duardos, principe de Inglaterra*, e dos seus amores por Flérida. Gil Vicente tratou logo este episodio, que depois se desdobrou nas mãos de Francisco de Moraes na novella do *Palmeirim de Inglaterra*, dedicando-a á Infanta D. Maria. É esta relação da Tragicomedia para com a novella é tambem um argumento a favor da origem portugueza do *Palmeirim de Inglaterra*, que Francisco de Moraes tratou como assumpto querido do rei e da côrte. A Tragicomedia de Gil Vicente é em castelhano, e tambem entremeada de musica; o poeta tinha a consciencia do valor esthetico do grande espectaculo: «*Entra primeiramente a côrte de Palmeirim* (de Oliva) *com estas figuras, s. Imperador, Imperatriz, Flerida, Artada, Artrandria, Primaleão, Dom Robusto; e depois d'estes assentados entra Dom Duardos a pedir campo ao Imperador com*

Primaleão, seu filho, sobre o aggravo de Gridonia. Dá-se o combate em scena; separados os Cavalleiros por Flérida, entra Maimonda «*a mais feia criatura que nunca se viu*», o que nos indica o emprego da caracterisação no velho theatro portuguez. Na scena abre-se uma porta que dá para um jardim onde Dom Duardos entra vestido de hortelão; na fonte do jardim enche-se uma copa encantada para Flérida beber, as damas tangem seus arrabiles e cantam; reconhecido o principe Dom Duardos, Flérida segue-o ao som de um Romance que se tornou popular no seculo XVI, chegando a vulgarisar-se no celebre *Cancionero de Romances* de Anvers, e ainda se conserva na tradição oral dos Açores d'onde foi colligido para os *Cantos populares do Archipelago.* A transformação do drama musical por Wagner faz-nos comprehender melhor o valor dos themas cavalheirescos escolhidos por Gil Vicente; mas estava-se ainda muito longe de dar ás situações poeticas o seu relêvo musical, e a predilecção pelas aventuras em longas descripções rhetoricas prolongou anachronicamente por todo o seculo XVI e mesmo pelo XVII a elaboração das prolixas e insipidas Novellas. O *Palmeirim de Inglaterra*, veiu a constituir o sexto ramo do *Palmeirim de Oliva*, sendo elle filho de Dom Duardos, e foi continuado em um septimo ramo tambem intitulado *Dom Duardos segundo* de Bretanha. [1] A sympathia

[1] Na Bibliotheca nacional guarda-se o manuscripto de uma *Chronica do invictissimo Dom Duardos de*

d'este genero litterario na côrte portugueza, fez com que a Tragicomedia de *Dom Duardos* fosse attribuida por vezes ao Infante D. Luiz. Tendo Gil Vicente coordenado nos ultimos quatro annos da sua vida todas as obras que tinha dispersas, e incorporando n'ellas o *Dom Duardos*, por certo que reconhecia conscientemente o seu trabalho. Demais, a Tragicomedia de *Dom Duardos* fôra impressa em vida do poeta em edição avulsa, e d'ella foi extrahido um prologo que servira de dedicatoria ao rei D. João III. É bastante curioso e destroe todas as duvidas sobre a paternidade d'esta composição; transcrevemol-o como documento:

Como quiera (Excellente Princepe y Rey muy poderoso) que las Comedias, Farças y Moralidades que he compuesto en servicio de la Reyna vuestra tia, quanto en caso de amores fueran figuras baxas, en las quales, no avia conveniente rhetorica, que pudiese satisfazer al delicado espirito de Vuestra Alteza. Conoci que me cumplia meter mas velas a mi pobre Fusta. Y assi con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en estremo deseava, que fue *Don Duardos y Flerida*, que son tan altas figuras, como su historia recuenta con tan dulce rhetorica y escogido estilo, quanto se puede alcançar en la humana intelligencia, lo que yo aqui hiziera si pudiera tanto como à la mitad del deseo, que de

Bretanha, dando-se como traduzida do inglez por Gomez Eannes de Azurara, o que revela a imbecilidade em que caíra esta fórma de litteratura. Cita-se outro ms. no Cat. Nepomuceno, n.º 2194.

servir Vuestra Alteza tengo. Pero no me confié en la bondal de la historia, que cuenta como Don Duardos buscando por el mundo peligrosas aventuras para conseguir fama se combatió con Primaleon, uno de los mas esforçados caballeros, que avia en Europa sobre la hermosura de Gridonia, al cual Primaleon tenia enojada. Y comiença luego Don Duardos a hablar pidiendo campo al Imperador contra Primaleon su hijo. »[1] Depois d'este documento vê-se que é infundado o asserto de Faria e Sousa,[2] e de Barbosa Machado,[3] que escreve ácerca de *Dom Duardos* sob o nome do Infante D. Luiz: «Saíu impressa com o nome de Gil Vicente, celebre poeta comico.» Tambem o Conde de Vimioso, D. José Miguel João de Portugal, na *Vida do Infante D. Luiz*, e o P.e Thomaz José de Aquino, com os que os repetiram, mantêm a absurda attribuição. No *Index Expurgatorio* de Hespanha de 1549, prohibe-se o *Auto de Dom Duardos*, sem declarar o nome do auctor; e no *Index Expurgatorio* de 1624, quando ataca as Obras de Gil Vicente, aponta entre as que carecem de ser expurgadas: «A Tragicomedia de *Dom Duardos*, da impressão mais antiga se prohibe, por andar outra já correcta da impressão de 1586 pera cá, começa: *Fa-*

---

[1] Falta nas edições das Obras completas de 1562 e 1586, mas continuou a reproduzir-se nas edições de folha volante, como na de 1720.

[2] *Comment. ás Rimas de Camões*, Centuria III Sonet. 31.

[3] *Bibl. Luzit.*, t. III, p. 49.

mosissimo Senhor, etc. E tambem se entende ser prohibida a que andou fóra do corpo de todas as Obras, se fôr impressa conforme aquellas antigas, como acima fica geralmente advertido. Com a mesma leviandade tambem se attribuiu ao Infante D. Luiz a novella do *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes. As fórmas do theatro aristocratico que Gil Vicente fixára de uma maneira tão bella nas Tragicomedias de thema cavalheiresco, foram derrancadas pelo hybridismo litterario das Tragicomedias latinas dos Jesuitas, quando se apoderaram da educação publica em Portugal, e festejaram os reis com esses apparatosos espectaculos. Dom Sebastião, que em moço se recreava com os Autos de Gil Vicente, foi uma das victimas d'esse derrancamento do gosto.

c) Theatro popular

Além das festas hieraticas, as localidades têm certas festas populares que derivam de fórmas cultuaes primitivas, como as *Maias*, a *Serração da Velha*, e dos actos da vida commum, como os divertimentos das *Malhadas* do centeio, das *Esfolhadas*, *Linhadas*, *Azeitoneiras*, *Enterro das Séstas*, e outros muitos factos que determinam improvisações lyricas ou figurações dramaticas. Gil Vicente não desconhecia as manifestações da vida da nossa Luzitania *feriata*, e as suas composições theatraes são o mais fecundo campo de estudo para a ethnologia portugueza. Escrevendo para o paço para as solemnidades

apparatosas, era por vezes forçado a recorrer ás situações pittorescas da vida popular, e á idealisação dos nossos costumes, introduzindo em scena os bailados aldeãos, e os cantares *guaiados* e *serranilhas* do lyrismo tradicional. Era a parte viva da sua elaboração esthetica: ahi nos indica a fórma improvisada do theatro, que temos em Portugal, analoga á *comedia dell Arte* da Italia, e á *Encortijada* da Andaluzia: [1]

> *Frades* virão vinte e sete
> *Que vem de furtar melões;*
> E virão trez hortelões
> Que trarão prezo um grumete
> Sem jaqueta nem calções.
> E acabado
> Que os frades todos andarem
> Hum contrapasso trocado,
> E os outros atimarem
> Será o Aito atimado.
>
> (*Obr.*, I, 131.)

É principalmente o *typo* popular que Gil Vicente consegue fixar nos seus fundos traços nacionaes: o *Ratinho*, ou o homem rude, trabalhador, dotado de uma ingenuidade lôrpa e de uma sincera mas inconsciente alegria, a que modernamente se chama o *Zé*. Na galeria de Gil Vicente abundam os typos cara-

[1] Em Sparta chamavam-se *Dicelistas* os comicos improvisadores; as antigas farças doricas improvisadas, tinham por assumpto «*um homem que roubara fructa*, e um medico que fazia discursos estapafurdios.» Atheneu, apud Magnin, *Orig.*, p. 151.

cteristicos, o *Fidalgo pobre*, o *Medico pedante*, o *Frade devasso*, o *Judeu zombado de todos*, o *Juiz estupido*, a *Alcoviteira*, o *Galante namorado*. E o que mais nos assombra é o conhecimento das antigas tradições conservadas automaticamente nos costumes populares, de que elle se aproxima conscientemente, como no *Triumpho do Inverno*, que adiante analysaremos sob este ponto de vista.

Em 1505 liberta-se Gil Vicente do quadro restricto dos *Mysterios e Moralidades*, a que adaptára scenas bucolicas, e trata em uma farça inteiramente leiga ou profana dos amores de um escudeiro de fraca moradia, que andava sempre apaixonado. É no genero das composições dramaticas da *Compagnie de la Mère folle*, que se aproveitava dos ridiculos e escandalos locaes; a este genero chamaram os francezes *soties*, representadas nas ruas por filhos familias. Na rubrica da farça Gil Vicente declara que ella fôra conhecida do publico, que lhe dera o titulo com que era citada: «*Este nome da farça seguinte:* — QUEM TEM FARELLOS? — *poz-lh'o o vulgo.*» Sendo esta farça desempenhada em Lisboa, diante do rei D. Manoel, nos paços da Ribeira, o povo não assistira á sua representação; mas tambem, a particularidade do scenario e logar de acção, que é uma rua, onde um namorado espera hora propria para fallar á sua amada (como é ainda de uso em Lisboa) davam a esta farça a possibilidade de ser representada ao ár livre, em qualquer páteo ou côrro. Por isso se tornou da predilecção do vulgo, como Gil Vicente o indica. Começa pelo dialogo entre Apariço e Ordonho, *moços de espo-*

ras, que se encontram andando a *buscar farello*: «*Anda Ayres Rosado só passeando pela casa lendo no seu Cancioneiro*» de trovas que fizera a sua dama. Gil Vicente satirisava a monomania geral dos Cancioneiros de mão, que eram na época quinhentista como a dos albums no nosso tempo. Elle metrifica o titulo:

> Cantiga d'Ayres Rosado
> A sua dama,
> E não diz como se chama
> De discreto namorado.

Era a tradição do segredo trobadoresco; elle não se esquece de parodiar as rubricas do estylo: «*Outra sua*» e «*Outra sua estando mal com sua dama.*» Por este tempo andaria Garcia de Resende colligindo o vasto *Cancioneiro geral*. N'esta farça apparecem pragas e cantigas populares, o que tambem justifica a predilecção do vulgo já referida. Aqui emprega Gil Vicente os *A' parte*, de bastante effeito comico, e as mutacções de scenario ou quadro: Ayres Rosado «*Tange e canta na rua á porta de sua dama Isabel, e em começando a cantar* — Si dormis, doncella — *ladram os cães.*» Não obstante o latido, o galanteador continúa o descante: «*Aqui lhe falla a moça da janella tão passo que ninguem a ouve, e pelas palavras que elle responde se póde conjecturar o que ella diz.*» É de uma singular novidade esta situação comica, que modernamente vimos desenvolvida entre a prática de um confessor e a confessa-

da, deprehendendo-se um interessante dialogo só pelo que vae monologando o padre. A situação do deseante á namorada foi tambem imitada por D. Francisco Manoel de Mello no *Fidalgo aprendiz*. Na farça de Gil Vicente os cães continuam a ladrar com grande barulhada, até que o creado corre com elles á pedrada indo-se a ganir; depois começam a miar os gatos de Isabel; e quando Ayres Rosado estava no maior enthusiasmo alardeando as suas muitas riquezas, não o deixam ouvir os cantarejos impertinentes dos gallos. N'isto apparece de repente a megera, a velha mãe de Isabel, põe-se a ralhar com o galanteador, e regougando contra a filha se recolhe para dentro *e fenece esta primeira farça*, a primeira que Gil Vicente compoz, como elle proprio o confessa. A farça de *Quem tem farellos?* deve considerar-se como o primeiro passo para a secularisação do theatro portuguez, e aquella com que Gil Vicente se relacionou com o publico. Fixou uma das scenas mais caracteristicas dos nossos costumes populares; no seculo XVII D. Francisco Manoel imitou a scena da serenada no *Fidalgo aprendiz*, scena que ainda com uma graça portugueza encontrámos em um folhetim avulso de um obscuro jornal de Villa Nova de Gaya. Gil Vicente não apontou o motivo que determinou esta representaçãc, mas é certo que na farça de *Quem tem farellos?* achou um dos veios fecundos dos nossos costumes apaixonados, e fixou pela primeira vez o typo do *Fidalgo pobre* que se tornou uma das nossas feições nacionaes.

Apesar da rigidez do seu catholicismo, a

mocidade portugueza no seculo XVI levava uma vida dissipada; em uma carta escripta por Nicoláo Clenardo em 1535, dizia: «Venus, em toda a Hespanha, parece-me merecer o nome de Publica, exactamente como outr'ora em Thebas; *isto é mórmente em Portugal*, onde é uma raridade vêr um mancebo contrahir uma ligação legitima.» Em vista d'esta observação do sabio estrangeiro, notase a verdade do typo do Escudeiro da farça de *Quem tem farellos?* que anda sempre namorado por beccos e esquinas, especie de Dom João famélico; assim apaixonado e recitador de trovas de Cancioneiro é um esboço do nosso *Fidalgo pobre*, como o retratam os dois moços de esporas que se encontraram:

Ordonho: Como te vás, compañero?
Apariço: Se eu moro com hum Escudeiro,
Como me pode a mi ir bem?
Ordonho: Quien es tu amo? Di, hermano.
Apariço: É o demo que me tome:
Morremos ambos de fome
E de lazeira todo o anno.
Ordonho: Con quien vive?
Apariço: Que sei eu?
Vive assi por hi pellado,
Como podengo escaldado.
Ordonho: De que sirve?
Apariço: De sandeu
Pentear e jejuar,
Todo o dia sem comer,
Cantar e sempre tanger,
Suspirar e bocejar,
Sempre anda fallando só,
Faz umas trovas tão frias

. . . .

Trez annos ha, que sou seu,
E nunca lhe vi cruzado;
Mas segundo nós gastamos,
Um tostão nos dura hum mez.

Na farça dos *Almocreves* desenhou Gil Vicente com traços mais vivos este typo do *Fidalgo pobre*.

Assistindo á renovação da sua época, o fim da Edade media e começo do maior seculo da historia, vendo a Imprensa, a navegação, a industria, o commercio e a burguezia tomarem de dia para dia um desenvolvimento que ia transformando a organisação social da Europa, Gil Vicente reconhece que é necessario implantar em Portugal esse espirito de secularisação e de individualismo. N'este anno de 1509 representou em Almada, á velha rainha D. Leonor, o *Auto da India*. O poeta dá a entender que era conhecido do vulgo, por que escreve a rubrica: «*A' farça seguinte chamam Auto da India.*» O enredo é uma formosa anecdota tomada dos costumes portuguezes modificados pelas descobertas maritimas: «*Foi fundada sobre que huma mulher, estando já embarcado para a India seu marido, lhe vieram dizer que estava desviado, e que já não ia; e ella de pesar está chorando.*» Camões tambem escreveu uns versos ao Regedor D. João da Silva a favor «de hũa pobre presa no Limoeiro da Cidade de Lisboa, por se dizer que fizera adulterio a seu marido que era na India.» Gil Vicente no *Auto da India* aproveita estas peripecias que se davam na classe baixa; que recursos comicos tira da partida dos galeões para a carreira da India. E que malicia no dialogo da Ama:

Quem se vê moça e formosa
Esperar pola ira-má
Hi se vai elle a pescar
Meia legoa pelo mar,
Isto bem o sabes tu;
Quanté mais a Calecut!
Quem hade tanto d'esperar?

. . . .

Partem em Maio d'aqui
Quando o sangue novo atiça...

No emtanto está a Ama com um rascão, chamado Lemos, e manda a moça fóra comprar de comer. De repente acode a moça esbaforida, contando que vira o marido da Ama, que era chegado da India! Esta fica enfurecida, e tem uma ideia repentina e luminosa:

Quebra-me aquellas tigellas
E trez ou quatro panellas,
Que não ache que comer.
Que chegada, e que prazer!
Fecha-me aquellas janellas,
Deita essa carne a esses gatos,
Desfaze toda essa cama.

Pouco depois entra o marido, e ella diz:

E eu, oh quanto chorei,
Quando a Armada foi de cá!
E quando vi desferir,
Que começaste de partir,
Jesu! eu fiquei finada;
Trez dias não comi nada,
A alma se me queria saír.

N'esta farça não incita á jocosidade com palavras desenvoltas; é um perfeito Molière, comprehendendo profundamente o coração humano, e segue com uma logica inflexivel a marcha das paixões.[1]

Em 1512 representa Gil Vicente a farça do *Velho da Horta*, em que esboça o typo popular da alcoviteira, que faz lembrar a incomparavel creação da *Celestina* de Rojas; é do genero das farças bazochianas, quando das Moralidades transitaram para a personificação e allegorisação satirica dos vicios. As Moralidades exigiam um scenario pouco complicado, por que a acção era tirada da vida burgueza; os personagens não passavam de dez. Os *clercs de la Bazoche* eram aprendizes de Direito e officiaes de Justiça; n'esta farça, Gil Vicente, o antigo alumno da Universidade de Lisboa, cita a penalidade infamante dos açoutes e da carocha infligida á alcoviteira. Não se declara o logar nem a que proposito foi representado o *Velho da Horta;* provavelmente pelo nascimento do infante D. Henrique. Branca Gil, a alcoviteira, nos seus esconjuros em ladainha enumera todas as bellezas do paço que assistiam ao serão, com certos remoques intencionaes. O logar da scena fingia uma horta de flores em que passeava um velho casado que se apaixona

[1] Em outro logar d'este estudo, apontámos o *Auto da India* como representado em 1519, induzidos ao erro pela edição de Hamburgo; porém conferindo mais tarde com a edição de 1562, ahi se lê a fl. CXCV: «*Foi representado aa muyto catholica Raynha dona Lianor. Era de M.D.IX.*

por uma rapariga que alli viera; uma alcoviteira vem offerecer-se para a seduzir, e assim apanha de uma vez ao velho trinta cruzados para um brial e uns toucados, de outra vez mais cem cruzados para uma vasquinha, trez onças de retroz e um firmal de rubins, e mais dez cruzados pela sua agencia. Não admira que este assumpto não chocasse as damas da côrte manoelina, por que nas trovas do *Cancioneiro geral* se descrevem scenas decameronicas passadas de traz dos pannos de raz ao serão, versejadas com uma frescura de palavras egual á dos contos dos jardins de Pampinêa. Por effeito das muitas pestes que devastavam Portugal no seculo XVI, não deixava de ser plausivel a soltura que Boccacio diz ter sido empregada sob o terror da peste de Florença em 1348. Este typo dos velhos apaixonados manifestára-se principalmente na côrte com o Duque Dom Jorge de Lencastre, o Duque D. Jayme de Bragança e o rei Dom Manoel; Gil Vicente adivinhára-os. Mas o typo da alcayota Branca Gil derivava d'essa maravilha artistica da *Celestina*, que inspirava no genero novellesco a *Lozana andalusa*, do padre Francisco Delicado e todas as outras novellas picarescas. A *Celestina* foi sempre muito conhecida em Portugal; citam-na João de Barros, Jorge Ferreira de Vasconcellos, Camões e ainda as locuções proverbiaes populares referentes aos pós, artes e encantos da *Madre Celestina*. Durante a vida de Gil Vicente fizeram-se nove edições d'esta portentosa comedia; e quando escreveu em 1512, já eram vulgarisadas as edições de Salamanca, de 1500, e a de Sevilha de 1501. Gil Vi-

cente soube manter a sua originalidade através do perstigio d'esse eterno modelo.

Em 1514 em um dos serões do paço representa o poeta a comedia do *Viuvo*, em que se aproveita da situação analoga á de Dom Duardos e Flérida, da segunda parte do *Palmeirim de Oliva*. A scena passa-se em Burgos: um viuvo tem duas filhas e o princepe Dom Rosvel para namoral-as finge-se criado broma: *Segue-se como D. Rosvel princepe de Huxonia, se namorou d'estas filhas do Viuvo; e por que não tinha entrada, nem maneira para lhes fallar, se fez como trabalhador ignorante, e fingiu que o arrepelaram na rua, e entrou acolhendo-se em sua casa.* O princepe sob o nome de Juan de las Brozas, anda acarretando e cantando; o amor pelas duas formosas irmãs tral-o conformado com a sua situação, até que em um dado momento despe as roupas de trabalhador e mostra-se como verdadeiro princepe. Qual das namoradas escolherá? Aqui o genio inventivo de Gil Vicente descobriu um desenlace original e gracioso: assistia ao serão o princepe D. João (III) tendo então doze annos de edade. As duas noivas da comedia dirigiram-se para o Princepe pedindo-lhe que decidisse qual d'ellas deverá casar com Dom Rosvel. Com grande aprazimento da côrte o Princepe indicou a irmã mais velha. Eram estes os symptomas do entendimento que dava, de que falla o chronista Fr. Luiz de Sousa. D'esta scena se conclue que o theatro estava á mesma plana dos espectadores, representando os actores no sobrado, cercados dos assistentes. Na sua rubrica descreve Gil

Vicente: «*Julgou o dito Senhor que a mais velha casasse primeiro...*» — «*Andando Dom Gilberto, irmão de Dom Rosvel, correndo o mundo em busca de seu irmão, por inculcas veiu ter com elle... Tomou D. Rosvel a Paula pela mão e D. Gilberto a Melicia. E n'este passo veiu o pae d'ellas, e cuidando que era de outra maneira, se queixa...*» N'isto o Viuvo conhece a alta gerarchia e o intento dos namorados: «*Vão-se as moças vestir de festa, e vem quatro cantores,*» que preenchem a scena até que *vem as moças vestidas de gala, e entra o Clerigo com o Viuvo* e desposando-os, termina a comedia com a moralidade do *crescite et multiplicaminor*. A estructura da comedia é perfeita; Gil Vicente comprehendeu muito cedo como se podia transportar para a scena a vida da sociedade burgueza, e caminhava para a definição do *caracter;* para bem apreciar esta obra, consideral-a-iamos como um *vaudeville* de Scribe representado em um theatro actual.

O *Auto das Fadas*, em que Gil Vicente desenha admiravelmente as superstições da credulidade popular, não traz data na rubrica historica que authentíca a sua representação. Por uma situação que ali se apresenta, em que uma Fada vae offerecer sortes ao rei, á rainha, ás infantas D. Isabel e D. Beatriz, se deduz que foi esta farça representada estando ainda viva a rainha D. Maria, por tanto, proximo de 1517. Confirma-se pelo facto de nos annos de 1515 e 1516 não se apontar Auto algum de Gil Vicente representado na côrte. O intuito da farça é humano, chamando a benevolencia para as pobres mulheres dadas

á feiticeria, que foram perseguidas com processos atrozes e com a fogueira. Quem lê nos processos do Santo Officio os Ensalmos, Esconjuros e Orações de amavios e quebrantos, é que reconhece a imitação artistica de Gil Vicente frisando todos esses truques da credulidade simploria. «*Traz a Feiticeira um alguidar e um saco preto em que traz os feitiços, os quaes começa a fazer*...» Nada mais comico e interessante, conseguindo assim desvanecer o terror dando ao bom senso o seu predominio. E que chiste na falla de um Diabo evocado pela Feiticeira, em que se exprime em francez:

O. dame. j ordene
Vu seaé la bien trovee
Tu es fause te humeyne
Son ye vous esposee.

Gil Vicente contrafazia nos seus personagens a lingua italiana, franceza, castelhana, e as girias dos ciganos e pretos; era tambem um dos seus recursos comicos. É n'este *Auto das Fadas* em que mais se estuda a nossa vida popular; n'elle reproduz o poeta um Sermão de um frade, no gosto dos que usavam os estudantes goliardos.

Uma vez entrado na comedia burgueza, do genero dos *clercs de la Bazoche*, Gil Vicente não estava á sua vontade nos Mysterios que lhe eram exigidos para as festas religiosas da côrte. A contar de 1513, o poeta raras vezes tornou a representar um Mysterio ou Moralidade: a sua musa queria secula-

risar-se, em vez de allegorias devotas queria intrigas da vida real, as peripecias das paixões mundanas. Que immenso campo lhe offereciam os novos costumes, os novos interesses produzidos pelo commercio, navegação e guerras da India! Sá de Miranda dizia que lhes tinha mais medo a esses perfumes, do que a todos os planos ambiciosos de Castella; e n'esta perturbação dos costumes populares, passados poucos annos, e ainda na vida de Gil Vicente, vira correr a moeda indiana dos *pardáos* em Cabeceiras de Basto. Eram symptomas que suscitariam o genio comico de Gil Vicente.

Como quasi todas as farças, tambem a farça dos *Physicos* não traz data, nem logar da representação. Comtudo, pela leitura d'ella se poderá determinar o anno a que pertence. Ahi figura o medico ou physico Torres, personagem real e um dos sabios galenos da côrte manoelina; começa assim um discurso:

> *Bissexto é o anno agora*.
> Em Piscis estava Jupiter...

E no fim da farça diz o Clerigo:

> Voyme á la huerta de amores
> Y traeré una ensalada,
> Por Gil Vicente guisada
> E diz que otra de mas flores
> *Para Pascoa* tien sembrada.

O anno que ia ser bissexto era o de 1520: e como em 1519 representou o poeta o Auto

hieratico da *Barca da Gloria*, explicámos assim a referencia contida no verso supracitado, relacionando as duas composições. Na falla do physico Torres ha uma sarcastica allusão á anecdota da *Arte de Leste e Oéste*, ou a monomania que no seculo XVI e XVII era conhecida nos navegadores portuguezes pelo nome de *Agulha fixa*:

> Topei alli com Mestre Gil
> E com Luiz Mendes, assi
> Que *praticámos alli*
> *O Leste e Oéste* e o Brazil,
> E lá lhe dei rasão de mi.

Entre as obras meudas chegou Gil Vicente a colligir umas Trovas satyricas a Philippe Guilhem, que relatam a exploração d'esta monomania por um aventureiro: «O anno de 1519, veiu a esta côrte de Portugal hum Filipe Guilhem, Castelhano, que se dizia fôra boticario nel Porto de Santa Maria; o qual era grande logico, e muito eloquente de muito boa pratica, que antre muitos sabedores o folgavam de ouvir; tinha alguma cousa de mathematico; disse a El Rei que lhe queria dar a *Arte de Leste e Oéste*, que tinha achada. Para demostra d'esta Arte fez muitos instrumentos, antre os quaes foi hum astrolabio de tomar o sol a toda a hora...» Chamaramse os sabios do reino, principalmente Francisco de Mello, que *sabe sciencia avondo*, e pela excellente informação que deram, gratificou o monarcha o castelhano com uma tença. Vindo á côrte um Mathematico algarvio,

conheceu logo o embuste e antes que o vulgarisasse, Philippe Guilhem fugiu, sendo por denuncia preso em Aldèa Gallega. Tal é a allusão que se encontra na farça dos *Physicos*. N'esta farça retrata admiravelmente o typo do medico empirico ou mata-sanos, obedecendo a uma incomprehendida tradição da Medicina dos Arabes misturada com as práticas absurdas e pedantescas da Astrologia judiciaria. Nos *Physicos* Gil Vicente assenta a mão firme sobre um assumpto que se tornou uma das mais comicas creações de Molière. A verdade do typo retratado por Gil Vicente comprova-se por este esboço do seu contemporaneo João de Barros na *Ropica pneuma*: «Sómente por causa da Medicina ouvi alguns livros de Aristoteles com a primeira e segunda parte de Avicena: e logo me dei á pratica tomando primeiro esta. Se me achava entre medicos de linguagem fallava latim, e entre latinos em grego huns versos de Homero que trazia decorados; com que não ousavam de me responder, cuidando serem auctoridades originaes de Galeno ou Dioscorides. E com esta sagacidade, quando nos ajuntavamos vinte e trinta em conselho de huma effimera d'algum princepe, todos á huma voz se hiam com a minha: por que tambem andava eu para isso auctorisado com a minha beca de veludo, e par de anneis com suas torquezas ás quedas da mula: e a qualquer proposito allegava com os *Aphorismos* de Ipocras, e *Trezentas* de João de Mena. Isto sómente bastava para ser medico de hum rei, quanto mais de huma cidade populosa, onde se acham muitas vidas pera fazer experiencias e ser

bom pratico. [1] João de Barros traçava este retrato do medico do seculo XVI, escrevendo no tempo da peste de 1531. Gil Vicente que distrahia a côrte dos terrores das pestes frequentes que assaltavam Portugal, tinha pelo seu lado a rasão para cobrir de ridiculo o typo pedante do *Physico*, e a coragem com que o copiava do natural. Com que embofia e entono o Physico Torres diz á cabeceira do Clerigo, que está doente por amores:

> Mas hade saber quem curar
> Os passos que dá uma estrella,
> E hade sangrar por ella,
> E hade saber julgar
> As aguas n'uma panella.
> E hade saber proporções
> No pulso, se é ternario,
> Se altera, se é binario,
> E saber quantas lições
> Deu Ptolomeu a el-rei Dário.
> E quem isto não souber
> Vá-se beber d'isso mesmo:
> E *Mestre Nicoláo* quer
> E outros curar a esmo!

Gil Vicente chasqueava dos dois physicos do rei D. Manoel, Thomaz Torres, que foi mestre de D. João III, e regeu a cadeira de Astronomia na Universidade de Lisboa em 1537, e Mestre Nicoláo, que em 1515 formava parte do jury que examinou o boticario Diogo Velho. Esta farça encerra uma pa-

---

[1] *Ropica*. p. 87. Edição do Porto de 1869.

gina vivissima da historia da Medicina em Portugal no seculo XVI.

O outro physico, Mestre Fernando, falla assim ao doente:

> Dizem os nossos doutores
> Ouvil-o? ouvís que vos digo?
> *Non est bona purgatio*, amigo,
> *Illa qui incipit cum dolores.*
> Por que traz flema comsigo.
> E *illa qui incipit cum tarantram.*
> *Quia tranlarum est*
> Ouvil-o? De physico sou eu Mestre
> Mais que de Sulurgião, etc.

O poeta refere-se ao antagonismo estupido que então preponderava entre os cirurgiões e os medicos, que foi na Europa uma das causas do atrazo do ensino scientifico. As phrases latinas intercaladas por Gil Vicente nos discursos dos seus medicos, quasi nos levam á identificação d'este genio com esse outro que um seculo mais tarde pintou o mesmo typo com os traços *Bene, bene respondere.*

A farça das *Ciganas*, representada em 1521, na recepção de D. João III, em Evora, é um dos quadros mais pittorescos da vida d'essa raça ou classe aventureira que se manifestou no seculo XVI na sociedade portugueza, provocando queixas do povo nas côrtes de Torres Novas de 1525. Gil Vicente visando á homenagem régia, não se esqueceu das situações comicas implicitas nos costumes dos ciganos: « *Cantando e bailando, ao som d'esta cantiga se foram ás Damas*, e diz Martina:

Mantenga señuraz y rosas y ricaz
De Grecia sumuz, hidalgas por Duz.
Nuestra ventura que fue contra nuz
Por tierras estrañas nuz tienen perdidaz.

É importante esta passagem, por que o nome de *Grego* designava então os ciganos que se davam por oriundos da Grecia; na tradição popular ficou a locução — *vêr-se grego*, significando o que se acha em difficuldades ou perseguições. Gil Vicente ao imitar a buena-dicha das ciganas emprega alguns nomes de heroinas de novellas de cavalleria nas comparações lisongeiras com as damas da côrte:

— O brancaz manoz de *Izeu*...
— *Gridonia natural*
— Dad acá, Mayo florido
Eza mano *melibea.*

Haverá aqui allusão á heroina da comedia da *Celestina?* A farça acaba com um bailado caracteristico: «*Tornaram-se a ordenar em sua dança, e com ella se foram.*»

N'este mesmo anno de 1521, sendo ainda principe o rei D. João III, representou-lhe Gil Vicente em Evora a Comedia de *Rubena*, dividida em trez Scenas, que o poeta designa assim em vez de actos. Começa por um Prologo, em que o Licenciado vem expôr o enrêdo da peça; apresenta-se uma Feiticeira, que por meio dos seus esconjuros faz apparecer quatro Diabos para arrebatarem Rubena, que tem de dar occultamente á luz uma criança,

e para isso a levam para fóra da scena em um andor. Outra vez torna o Licenciado fazendo o exodio ou Epilogo, contando o que succedeu a Rubena, e prepara os espectadores para o segundo acto; o Licenciado tem aqui a funcção do Côro antigo, que nas comedias da Edade media estava substituido pelo *meneur du jeu*, actor que tinha por officio comprimentar o publico, annunciar e recapitular a peça e explicar o machinismo scenico que precisava de esclarecimentos. No segundo acto, os Espiritos trazem um berço para embalar a criança mysteriosamente nascida; entra um côro de Fadas cantando, até que torna a apparecer a figura do Licenciado, a dar o sentido da mutação em que se vê em um prado Cismena guardando cabritos. Figuram varias crianças que tambem andam guardando gado, e que dialogam entre si extensamente. No terceiro acto apparecem umas *lavandeiras cantando*, e dá-se a intriga dos varios namorados que aspiram á mão de Cismena. Um novo effeito dramatico inventou Gil Vicente na scena que se passa em um deserto, em que a Felicia queixando-se lhe respondia um Ecco. Este genero de poesia era conhecido dos gregos e romanos, como se vê pela Anthologia e por um Epigramma de Marcial; na Edade media encontra-se empregado por Giles de Vimiers, poeta do seculo XII, em uma canção. Por qualquer d'estas vias conheceria Gil Vicente esta fórma, conseguindo com os effeitos do Ecco uma scena completa e de um delicioso lyrismo. Na litteratura franceza continuou a apparecer este artificio do Ecco, como em Rabelais, quando Panurge

consulta Pantagruel para saber se deve casar-se, e as respostas são o Ecco das ultimas palavras do consulente. O interesse dramatico da *Rubena* é uma intriga da côrte manoelina, que já ficou desvendada.

A necessidade de responder aos humanistas que negavam a Gil Vicente a originalidade dos seus Autos, fez que elle escrevesse e representasse em 1523 a farça de *Inez Pereira*, baseada sobre um thema definido, que lhe foi imposto. Póde-se considerar como a primeira comedia de *caracter*, na evolução do theatro portuguez. Gil Vicente pinta admiravelmente os costumes domesticos, e a sensualidade clerical, de que se queixa uma visinha chamada Leonor Vaz:

> Vinha agora per ali
> O' redor da minha vida,
> E hum clerigo, mana minha
> Pardeos, lançou mão de mi;
> Não me podia valer,
> Diz que havia de saber
> Se era femea se macho.

Gil Vicente já allude maliciosamente ao intromettimento do Cardeal D. Henrique no governo do rei seu irmão, quando Leonor Vaz exclama:

> Não sei se me vá a El rei,
> Se me vá ao Cardial.

N'esta farça representa Gil Vicente os dois casamentos de Inez, o primeiro com um Es-

cudeiro cantador e rascão, que a móe com pancadas e não tem que lhe dar a comer; e depois que elle morre em Arzilla, casa com um amante velho e lôrpa, um Pero Marques, que tem de seu e faz-lhe todas as vontades, acabando por levar a propria mulher a um Ermitão que a confessa secretamente. A comedia está perfeitamente entretecida, e ainda hoje se poderia representar sem modificações. Ha na farça de *Inez Pereira* uma situação comica, que é um costume social actualmente conservado entre os Judeus da Allemanha. São dois personagens, Latão e Vidal, que estão encarregados de achar um marido para Inez Pereira. Parece á primeira vista um capricho da imaginação; mas não é.

Este typo do *Judeu casamenteiro*, apresentado por Gil Vicente na farça de *Inez Pereira*, corresponde á realidade de uma classe de intermediarios n'esta especie de contractos. O Padre Francisco Delicado, que imprimiu em Veneza em 1528 a sua novella picaresca da *Lozana andalusa*, descreve-nos tambem o curioso typo, como vêmos: «Decidme, señoras mias: hay aqui judios? — Muchos, y amigos nuestros... que van por Roma *adobando novias.*» (*Op. cit.*, p. 34.)

A farça de Gil Vicente fôra representada em 1523; elle funda uma situação comica sobre essa industria judaica:

Inez: Eu fallei hontem ali,
Que passaram por aqui
Os *Judeus casamenteiros*,
E hão de vir agora aqui.

A scena passada com os Judeus casamenteiros Latão e Vidal é de um grande effeito comico, por que ambos fallam ao mesmo tempo dando conta da sua missão, mas sem serem entendidos pela salgalhada que fazem. Inez interroga-os:

Inez: Judeus, que novas trazeis?
Vidal: O marido que quereis
De viola, e d'essa sorte
Não no ha senão na côrte,
Que cá não o achareis.
Fallámos a *Badajoz*
Musico, discreto, solteiro,
Este fôra o verdadeiro,
Mas soltou-se-nos da noz...

O judeu Vidal dá noticia de um Escudeiro que hade vir vêr a noiva; e apparecendo este, diz:

Se esta senhora é tal
Como os Judeus nos gabaram
Certo os anjos a pintaram,
E não póde ser hi al.

Faz-se a cerimonia do casamento por palavras de presente; depois de dizer tambem a sua oração, continúa Vidal:

Pera bem sejais casados,
Dae-nos cá, senhor, ducados.

A comprehensão d'este typo do *Judeu casamenteiro*, na sociedade portugueza do se-

culo XVI esclarece-se com a seguinte referencia aos costumes dos judeus modernos da Alsacia; ainda ahi subsistem os *Schadschen* ou os negociadores de casamentos, cuja paga se chama *schadschoness*:

«Os casamentos entre os israelitas não se concluem sem a intervenção d'este agente especial, que recebe os honorarios de cada negociação levada a effeito, e que outr'ora tinham no exercicio d'esta profissão uma mina de largos rendimentos.» [1]

Gil Vicente continuou a farça de *Inez Pereira* n'essa outra que representou em 1525 em Almeirim com o titulo de *Juiz da Beira*; Pero Marques, o marido lôrpa, é feito juiz pedaneo na sua terra, e não percebe os factos que lhe apresentam, nem conhece as leis ou Ordenações que tem de applicar. É curiosa a scena em que o Escudeiro se queixa da alcoviteira Anna Dias, que ficára de lhe arranjar uma mourinha:

> Eu andava namorado
> De uma moça pretesinha,
> Muito galante mourinha,
> Um ferretinho delgado,
> Oh quanta graça que tinha!
> Então amores de moura,
> Já sabeis, o fogo vivo,
> Ella cativa en cativo:
> Ora que má morte moura
> Se ha hi mal tão esquivo.

[1] *Revues des Deux-Mondes*. 1859. (Nov.-Dec., p. 134.)

. . . .

Andando assi como digo
Escravo da servidora
Soccorri-me a esta senhora...

Este quadro faz lembrar o da endeixa de Camões, d'aquella cativa que o tem cativo pela sua pretidão de amor. Um dos elementos da acção do *Juiz da Beira* parece fundado sobre um conto popular: «*Vem á audiencia quatro irmãos: hum d'elles muito preguiçoso, outro que sempre baila, outro que sempre esgrime, outro que sempre falla amores. A estes per morte do pae não lhes ficou senão hum asno; deixou o pae no testamento que o herdasse hum d'elles, e não nomeou qual.*» Por fim o Juiz, tendo ouvido as allegações de cada um dos irmãos, ordena que seja citado o burro para a primeira audiencia, e «*Sahiram-se todos cantando.*»

Tendo D. João III fugido com a côrte para Coimbra em 1526, ahi foi Gil Vicente representar-lhe a farça dos *Almocreves*: «*O fundamento d'esta farça he, que hum fidalgo de muito pouca renda usava muito estado, e tinha capellão seu e ourives seu e outros officiaes, aos quaes nunca pagava.*» Gil Vicente traça aqui o typo portuguez completo do *Fidalgo pobre*, feição que se tem conservado em todas as épocas da nossa historia; para bem comprehender a verdade d'este typo, no seculo XVI, vejamos o retrato feito pelo celebre humanista Nicoláo Clenardo em uma das suas cartas: «Se quizesse condescender com os costumes do paiz, começaria por sustentar

uma mula e quatro lacaios. Mas como seria? jejuando em casa, emquanto brilhava fóra, e teria o pesar de dever mais do que aquillo que poderia pagar. Isto faz-me lembrar um individuo pelo qual julgarei os outros. Aquelle de quem quero esboçar o retrato, andava de rixa com um estrangeiro, creio que francez, que viera para Portugal no tempo do rei D. Manoel, fazendo parte da côrte da rainha D. Leonor. O portuguez levava-lhe a palma pelo fausto exterior, o francez tinha melhor meza. Conhecendo os habitos locaes, e impellido pela curiosidade, procurou destramente obter o livro onde o seu antagonista registava as suas despezas diarias. Deu com os olhos em cousas bastante comicas, e totalmente portuguezas. Encontrára para cada dia:

« Quatro ceitis para agua.

« Dois reaes para pão.

« Um real e meio de rabanetes.

« E como durante toda a semana continuavam estas sumptuosidades, imaginou que o domingo seria destinado a algum banquete menos sobrio; mas n'esse dia o que viu elle? —*Hoje nada, por não haver rabanetes na praça.*

« Chovem aqui, meu caro Latomus, esses *raphanophagos*, e todavia a maior parte conduz pela rua, apoz si, maior numero de escravos do que se empregam em casas reaes. Ha muitos que não são mais ricos do que eu, e que andam acompanhados de outo creados que sustentam, não direi á custa de um abundante alimento, mas pela fome e outros meios, que sou demasiadamente estupido para apprender nunca em dias de minha vida. Afi-

nal, não é custoso recrutar uma turba inutil de servidores, por que esta gente tudo prefere, á fadiga de tomar qualquer profissão. Mas para que serve um tal respeito? Vou-me explicar: se os tratantes são de uma formal priguiça, qualquer d'elles emprega-se em alguma cousa: dois caminham adiante, o terceiro traz o chapéo, o quarto o capote, se por acaso chove o quinto pega na rédea da vossa cavalgadura, o sexto apodera-se dos vossos sapatos de seda, o septimo de uma escova, o outavo mune-se de um panno de linho para limpar o suór do cavallo, em quanto o seu amo ouve missa ou conversa com um amigo. O nono offerecer-vos-ha um pente para alisar os cabellos, se tendes de comprimentar alguem de importancia. Nada digo que não tenha visto por meus proprios olhos. Com semelhantes costumes pensaes acaso que alguem, gerado de paes livres, se decida a dedicar-se a qualquer genero de trabalho? O facto contado por Clenardo é quasi contemporaneo da farça dos *Almocreves*, que tem por base este argumento. Começa a farça pelo apparecimento do Capellão que vem pedir ao Fidalgo os seus ordenados, e este o embala com boas promessas de o fazer nomear Capellão d'el rei e da rainha. Já desilludido, o faminto Capellão, diz-lhe com amargura:

E vós fazeis foliadas
E não pagaes ó gaiteiro?
Isso são balcarriadas.
Se vossas mercês não hão
Cordel para tantos nós,
Vivei vós áquem de vós,
E não compreis gavião,
Pois que não tendes piós.

Trazeis seis moços de pé
E accrecentae-l-os a capa,
Com'o rei, e por mercê
Não tendo as terras do Papa,
Nem os tratos de Guiné,
Antes vossa renda encurta
Como os pannos de Alcobaça.

Responde-lhe o Fidalgo com orgulho, não tendo embora onde caír morto:

Todo o Fidalgo de raça
Em que a renda seja curta
He por força que isso faça.

Apoz o Capellão vem o Ourives pedir o pagamento de um saleiro que fez. Já deixamos transcripta esta scena admiravel como elemento autobiographico. Chega tambem um Pagem, depois de um Almocreve, e todos são pagos com bellas phrases. Representada esta farça em Coimbra em 1526, parece retratar essas mesmas figuras que Sá de Miranda descreve na sua Carta a Pero Carvalho ácerca de certos fidalgos que acompanhavam a côrte, vivendo á custa dos *parvos honrados*, mas sempre dizendo mal de Coimbra e suspirando pelos desenfados de Almeirim. Este mesmo typo do *Fidalgo pobre*, no reinado de Dom João IV, quer comprazer com os usos italianos e francezes da côrte, e sobre a sua grande indigencia enfatuada dá-se ao ridiculo de querer aprender a dançar a *pavana* e a *galharda*, que eram a paixão da moda. No *Fidalgo aprendiz*, D. Francisco Manoel de Mello

faz de D. Gil Cogominho ainda o mesmo typo do *raphanophago* portuguez, como nol-o deixou descripto Clenardo. Em um seculo os costumes portuguezes não variaram; e esse *typo* nacional do theatro portuguez é o que ainda hoje somos, quer como individuos e mesmo como collectividade, sem industria, sem credito, e sem aspirações no meio das transformações sociaes da Europa. Gil Vicente dissecou esta fibra genuina da organisação portugueza.

Por fins de fevereiro de 1530 representou em uma festa pelo parto da rainha, a preciosa Tragicomedia intitulada *Triumpho do Inverno;* é de um valor incomparavel para o estudo das tradições portuguezas. [1] O thema pertence ao mytho indo-europeu dos dois solsticios estival e hybernal, representados na lucta ou combate do Verão contra o Inverno, e por seu turno do Inverno expulsando o Verão. D'este mytho primitivo subsistem nos costumes de todos os povos da Europa diversas festas, umas ainda com caracter religioso, outras convertidas em divertimentos vulgares. No seu poema dramatico Gil Vicente distingue essas duas partes:

> Quando vi de tal feição
> Tão frio o tempo moderno,
> Fiz hum *Triumpho do Inverno*
> Depois será *o do Verão.*

---

[1] No nosso livro *Origens poeticas do Christianismo,* p. 253 a 294 estudamos amplamente os elementos ethnologicos d'esta composição dramatica.

Nos quaes foi meu pensamento
Fazer a farça distincta,
Por não gastar tanta tinta
N'este primeiro argumento.

Divide-se a Tragicomedia n'estas duas partes constitutivas da tradição indo-europêa. Entra em scena a figura do Inverno declamando em castelhano, chamando-se a si proprio Juan de la Greña; e gabando-se da sua omnipotencia sobre a natureza, diz:

Y hago llorar las huertas
la muerte de los jardines.

Recorda-nos as lamentações das Adonias. É o primeiro triumpho figurado na angustia de dois pastores Brisco e Juan Guijarro; apparece depois uma *Velha*, symbolo do inverno, assim representado nas crenças arabes, *Agiuz*. Os sete dias do solsticio de inverno eram chamados os *dias da Velha* (Aiam al agiuz), conforme diz Herbelot. Em Gil Vicente a *Velha* apresenta este mesmo sentido, subindo a montanha á procura do Moço (o *Maio*) com quem quer casar:

Pastores, acullá asoma
Una *Vieja* sin sentido,
Que quiere un *mozo* marido;
Y él dice que la toma;
Y sacóle este partido:
Que si esta sierra pasar
Asi lloviendo y nevando,
Luego la quiere tomar;
Y ella por se casar
Viene descalza cantando.

Nas tradições germanicas a *Velha* é a deusa Holla, que segue na sua carreira desvairada, uma das fórmas da *Caçada furiosa.* A *Velha* é ainda a que figura na *serração*, das festas da paschoa entre os povos catholicos. Gil Vicente em vez de representar o poder do Inverno por meio de uma Cavalgada, como a *Mesnie furieuse* e o *Caçador selvagem*, dá-lhe a fórma maritima, figurando em scena uma grande tempestade no mar. O poeta deveria dispôr de extraordinarios recursos scenicos. Logo que começa a tempestade ouve-se um apito, com que se commanda as manobras. Só transcrevendo a scena completa é que se póde formar ideia da grandeza do espectaculo apresentado por Gil Vicente; relampagos e fuziladas vermelhas, trovoada ao longe, em noite escurissima; ouve-se o rugido do mar, e com a força do vento a náo soçobra; os marinheiros trepam pelos mastros a colher a mezena, a amainar o papa-figo, emquanto outros invocam o céo; rasgam-se as velas, quebra a retranca do gorupéz. Os marinheiros fazem promessas á Senhora do Loreto, a San Pedro Gonçalves; outros começam a dar á bomba, a alijar o que sáe no convés e a deitar as arcas ao mar. No meio do temporal estala um mastro, e os marinheiros gritam contra o piloto que nada sabe da arte nautica. Gil Vicente crava fundo contra o costume de dar o commando dos galeões a fidalgos que nada conheciam da vida do mar, o que era causa de tantos e tão medonhos naufragios:

Esta he uma errada
Que mil erros traz comsigo,
Officio de tanto p'rigo,
Dar-se a quem não sabe nada.
Este ladrão do dinheiro
Faz estes máos terremotos,
Que eu sei mais que dez pilotos
E sempre sou marinheiro.

Depois d'esta grandiosa tempestade, apparecem trez Serêas á tona de agua, cantando todas trez um Villancete, e o Inverno vae apresental-as ao rei D. João III e D. Catherina. Era o proprio Gil Vicente que representava o Inverno, e como velho diz ao rei:

Pues que soy Invierno yo
Y vos la serenidad,
Delante tal claridad
Mi fuerza se consumió.

. . . .

Y por que *va enflaqueciendo*
Mi fuerza delante vós
Para decir lo que entiendo,
Señores, digalo Dios,
Que yo ya voy pereciendo...

As Serêas cantam um bello Romance em que é recapitulada a historia de Portugal, com a lenda das *Quinas* e das *Ilhas Encantadas*, que terão mais tarde desenvolvimento nas tradições sebastianistas:

Venció *cinco reis moros*
Juntos en campo aplazado,
Tus *santas llagas* le diste
En pago de su cuidado,

Que las dejase *por armas*
A' su reino señalado

. . . .

Loa al que te dio la llave
De lo mejor qué ha criado;
Todalas *Islas inotas*
A' ti solo ha revelado.

O Inverno tem de fugir diante do Verão:

Por que *el Verano* es venido
Mi enemigo mayor...

Começa a segunda parte da Tragicomedia e do mytho tradicional: «*Esta segunda parte trata do Triumpho do Verão, o qual entra cantando.*» A entrada do Verão é celebrada nos costumes populares do Maio, é San João o *Verde*, é Wodam vestido de *ervas verdes*, é toda essa infinidade de costumes já sem sentido que se ligam á concepção primitiva do solsticio estival:

Oh Verão, Verão, Verão!
Verão os que bem te olharem,
Teus mysterios quantos são,
E se bem te contemplarem
Como a Deos te adorarão.

Depois de uma longa scena, mas engraçadissima, entre um Ferreiro e uma Forneira, que deblateram contra o Verão, chega a Serra, que vem offerecer um *Jardim encantado*

ao Rei, e em que existe *Encoberto* um Princepe, de que os bretãos fizeram o seu rei Arthur, e que os portuguezes depois de 1580 identificaram no rei D. Sebastião. Diz a Serra de Cintra diante de D. João III:

> Hum filho de hum Rei passado
> Dos gentios portuguezes
> Tenho eu muito guardado
> Ha mil annos e trez mezes
> Per hum magico encantado.
> E este tem hum Jardim
> Do paraiso terreal
> Que Salomão mandou aqui
> A hum Rei de Portugal:
> E tem-no seu filho alli.

Entram quatro mancebos e quatro moças, todos muito bem atariados em folia, dizendo esta cantiga:

> Quem diz que não he este
> San João *o Verde?*

É Wuotan, Odin, Gin, ou S. João, que representam o apparecimento da primavera, nas figurações tradicionaes do solsticio de Verão. O San João *o Verde*, é aqui o Infante ou princepe encantado, que vae offerecer o Jardim ao rei, e explica o seu sentido mysterioso; e o Verão ao appresental-o diz:

> Este Jardim perennal
> Já de tempos muito antigos
> Se encantou em Portugal.

O seu nome principal
Jardim de Virtudes he;
E segundo nossa fé
Vem-nos muito natural.
E lograL-o-heis no menos
Horas e noites e dias,
Dos que ha que logra Elias
O jardim que nós perdemos.

Segundo a tradição, Elias não morrera: era assim que o Princepe encantado vivia no Jardim maravilhoso. A comedia termina: *em folia se vão com o Princepe, cantando...* O Princepe, que resurgia, conservou-se na tradição popular portugueza e tornou-se com as desgraças nacionaes o *Desejado* D. Sebastião, que como o rei Arthur entre as raças da Bretanha vencida, havia de vir um dia tambem libertar os portuguezes e tornar as *Quinas* o *Quinto Imperio* do mundo. [1]

A *Romagem de Aggravados* é uma comedia propriamente de typos, em que Gil Vicente faz sentir a intriga fradesca na côrte de D. João III, tal como se acha descripta nas informações secretas do Sacro Collegio ao nuncio Capodiferro; n'essa farça cita personagens que influiam directamente nos despachos:

O alvalá que nos mostrou
Com tanto de filhamento,
Tanto d'acrecentamento,
Não sei quem lh'o despachou.

[1] Com o titulo de *Jardim ameno*, foram sempre reunidas todas as prophecias da lenda sebastianista.

Damião Dias, ou alguem
Lhe houve elle o negro alvalá,
Christovam Esteves tambem
Ou quiçais sabe Deus quem,
André Pires não será.
Nem o *Conde de Vimioso.*
Fernão Alvares seria,
Ou o *Conde de Penella*
Que é muito dadivoso...
Já sei quem lh'o haveria:
O *Dom Rui Lobo* em Palmella,
Ou o *Lourenço de Sousa,*
Ou não sei se o Veador,
Se o mesmo *Pero Carvalho*... [1]

Na *Floresta de Enganos*, Gil Vicente elevava-se já á concepção philosophica do contraste comico; em um prologo appresenta um *Philosopho com um Parvo atado ao pé*, e estas duas figuras antagonicas condemnadas a viverem juntas, dialogam e sómente um descansa quando o outro dorme. É uma concepção originalissima; emquanto o Parvo dorme, é que o Philosopho vem apresentar o argumento da comedia:

---

[1] Na *Satira das Terçarias*, tambem se lê:

Esteves Christovam
Tambem nomeemos
E acertaremos
Nos que nos estrovam...
Novo *Veador*
Se faz cá tambem...
Carvalho cá tem
Tambem valia...

Y en cuanto la compañia
Que la fortuna me dió
Duerme, anunciaré yo
Una fiesta de alegria
Que de nuevo se inventó.
Y pues me tiene dejado,
Del autor diré el intento;
Y por ir mas declarado
Será en prosa el argumento.

De facto lê-se em seguida: La comedia seguiente, altos y famosos señores, su nombre es *Floresta de Engaños.* Y el primero engaño es, que un pobre escudero engañó un mercador en figura de muger viuda, etc. E na situação correspondente:

Não havia em Portugal
Nos tempos mais ancianos
Tantas maneiras de enganos,
Nem tantos males de um mal.

A estructura da *Floresta de Enganos* é no gosto da comedia de *imbroglio*, que se desenvolveu no theatro italiano do seculo XVII. O poeta conhecia evidentemente as novellas decameronicas, que se tornaram themas dramaticos; assim, quando o rei Telebano entrega temporariamente o governo do seu reino ao Doutor Justiça Mayor, Gil Vicente dramatisou o Conto XVII das *Cent Nouvelles nouvelles.* N'este Conto de Luiz XI, é um respeitavel magistrado que se apaixona por uma criada, e que sentindo-a na cosinha de madrugada nos trabalhos de amassar o pão vae ter com ella para captar-lhe os seus favores. A moça

tomada de assalto, não se nega, mas de velhaca, diz que elle fique peneirando emquanto vae vêr se a patrôa se acha ferrada no somno. Assim que a moça se viu livre do perigo, foi avisar a ama que veiu dar com o marido de avental a peneirar a farinha. [1] Gil Vicente toma a peripecia desde os primeiros galanteios do Doutor Justiça Mayor: *E estando o Doutor assi estudando, veiu hũa Moça ter com elle, á qual elle diz*, etc. Depois a Moça urde assim o engano:

> Senhor, minha dona agora
> Vae-se mui cedo deitar,
> E esta noite heide amassar;
> E bem sabeis onde mora.

Depois que o Doutor chega ao logar combinado, diz-lhe a Moça:

> Tirae a loba e dae-m'a cá,
> Luvas e sombreiro e tudo,
> E a beca de veludo,
> Que tudo se guardará:
> E então fazei-vos mudo.
> Item, mais
> Guardae-vos, que não tussaes;
> E vesti esta fraldilha,
> E ponde esta beatilha,
> E fazei que peneiraes.

(Peneira o Doutor)

Moça: Não peneiraes bem, Doutor;
Quero-vos dar uma lição.

---

[1] *Cent Nouvelles nouvelles*, p. 70. Ed. Garnier Frères. 1866.

Tomae aqui com esta mão,
Ora andae assi ao redor,
Ha, isso vae mui loução.
Eu quero ir vêr que faz
Minha dona; então veremos,
Porque em tudo o que fazemos
Ha mister manhas assaz,
Segundo o mundo que temos

Doutor: Y se ella de allá me vê?
Moça: Direi, que a negra peneira;
E emquanto ella joeira
Peneira vossa mercê.

A Moça recommenda-lhe que peneire mais depressa, por que vem a patrôa: «*Chega a Velha*... A scena entre os trez é vivissima de chiste; a velha finge que acredita ser o Doutor a negra que está peneirando; o Doutor falla lingua mascavada de preto:

Por que vós, mia señora,
Estar tanto destemplada?
Ya tudo estar peneirada:
Que bradar comigo ahora?

. . . .

Moça: Eu o puz d'essa maneira,
Por que me fallou d'amor.
Velha: Jesu! e quem viu doutor
Em fraldas de panadeira?
Dezide, Doutor da má ora,
E fallae-me per latim,
Que diz o Bartolo aqui?

. . . .

E não abasta a farinha
Que fazedes no julgar
Se não virdes peneirar
Uma pouca que aqui tinha
No fundo do alguidar!

O Doutor safa-se no meio dos chascos da moça e da velha; e quando volta a traz a pedir a beca de velludo e a loba que lhe esquecera, dizem-lhe que vá prégar a outra freguezia, por que elle queria furtar mais do que agora lhe furtam. Terminado este episodio, os outros enganos vão tendo o seu desfecho, terminando a comedia por um casamento feliz do Princepe peregrino e da princeza Grata Celia. Foi a ultima composição de Gil Vicente, como elle proprio confessa.

De todos estes elementos tradicionaes e populares a que Gil Vicente deu fórma litteraria nos seus Autos, chegou a constituir-se uma eschola dramatica. O verso de redondilha, regeitado pelos adeptos da Eschola italiana ou classica, que impoz á comedia a fórma em prosa, é um dos caracteres exteriores por onde se reconhece a imitação de Gil Vicente; os themas hieraticos e os typos nacionaes derivam de uma feição mais intima. Numerosos poetas do seculo XVI continuaram este impulso, alguns d'elles, astros de primeira grandeza, como Luiz de Camões, porém nenhum desde os quinhentistas até ao inicio do Romantismo, foi mais fecundo, mais engraçado, mais delicadamente lyrico, nem teve uma missão social e influencia mais salutar; como Gil Vicente ninguem concentrou em si tanto o genio nacional a ponto da sua obra de arte tornar-se um documento de ethnologia.

§ III. Historia externa do texto de Gil Vicente

As obras de Gil Vicente foram publicadas em duas fórmas: uma em *folhas volantes*, contendo os Autos mais populares ou mais lidos, e que se mantiveram no gosto sendo reproduzidos constantemente desde o primeiro quartel do seculo XVI até ao presente; a outra em uma collecção integral e systematica, organisada pelo poeta, a qual se imprimiu só passados vinte e dous annos depois da sua morte, em 1562, e com grandes córtes da censura religiosa em 1586, regressando-se ao typo menos deturpado em 1834 (e 1848) e 1852. Existem differenças profundas de texto entre muitas das composições avulsas e aquellas que foram incorporadas nas Obras completas. Seria importantissimo o estudo comparativo d'essas lições, mas as folhas volantes são extremamente raras, mesmo as edições vulgares dos seculos XVII e XVIII, e tanto que os artigos bibliographicos de Barbosa Machado e Innocencio Francisco da Silva são deploravelmente deficientes. Em sua vida publicou Gil Vicente alguns Autos, como se nota no alvará de privilegio concedido a sua filha Paula Vicente, e nos exemplares descriptos pelos bibliographos Gallardo, Moratin, Wolf, Leyrado, e pelos relacionados em Catalogos de amadores. Pelo confronto d'essas lições com o texto da edição systematica é que se reconhece que Gil Vicente reelaborou a sua obra; o *Auto da Barca do Inferno* foi originalmente escripto em portuguez, mas o poeta tradu-

ziu-o em castelhano ampliando-o. Antes do texto das Obras completas intitulava-se *Auto de Moralidade*, e na traducção castelhana chamava-se *Tragicomedia allegorica*, sendo reproduzida anonymamente fóra de Portugal. Em folha volante circularam pela Europa certos Autos de Gil Vicente, como o *Dom Duardos*, o *Amadis de Gaula* e o *Fisico*, prohibidos pelos Catalogos expurgatorios hespanhóes, e o *Auto da Lusitania*, que se representou em Bruxellas. O *Dom Duardos* nas edições avulsas tem uma dedicatoria em prosa a D. João III, que falta na collecção systematica. Em folha volante existem impressos uns Arrenegos do Arraes da *Barca do Inferno*, que tambem não foram incluidos na edição princeps. Quando Gil Vicente começou o seu trabalho de colleccionação, foi retocando o texto introduzindo-lhe referencias aos successos realisados depois do tempo em que certos Autos foram representados, como já ficou observado no exame da *Exhortação da Guerra* e da *Comedia do Viuvo*. As folhas volantes tendiam a desapparecer entre as mãos do vulgo, de quem eram conhecidas como sabemos pelo titulo do Auto de *Quem tem farellos;* mas quando a Censura ecclesiastica visse em Gil Vicente um inimigo, essas folhas seriam a par de prohibidas tambem destruidas. Em 1562 já essas obras meudas se achavam em grande parte perdidas, como confessa Luiz Vicente; as folhas volantes continuaram a reproduzir os Autos mais populares, com todos os córtes da Censura religiosa. Nos seus *Amusements périodiques* (II, 214) o Cavalheiró de Oliveira

observa a frequencia d'estas reproducções typographicas, dizendo: «ses Écrits sont du nombre de ceux qui excitent une guerre civile parmi les Libraires, tant ils s'empressent à les imprimer et à obtenir la preference.» E na realidade quem percorrer a lista dos Autos reproduzidos em folhetos avulsos, confirmando a observação do Cavalheiro de Oliveira, reconhecerá que Gil Vicente nunca deixou de ser popular. Foi tambem em edições avulsas que Fernão de Oliveira, João de Barros, André de Resende e talvez Erasmo, conheceram as obras dramaticas de Gil Vicente. Conta Luiz Vicente na dedicatoria das Obras de seu pae ao rei D. Sebastião, que o monarcha na meninice folgava de ouvir alguma d'essas composições dramaticas, lidas indubitavelmente em reproducções avulsas. Seria mesmo esta circumstancia que levou Luiz Vicente a dar á estampa as Obras completas de seu pae, taes como elle as deixou á data da sua morte em 1540. Gil Vicente foi levado a coordenar e colligir todas as Obras elaboradas na sua vida artistica desde 1502 a 1536, desde o *Monologo da Visitação* até á *Floresta de Enganos*. Representa esse trabalho o amor e natural absorpção que tem todo o artista pela sua idealisação. O poeta retirára-se da côrte para a vida concentrada da quinta do Mosteiro, proximo de Torres Vedras; o rei D. João III que sempre estimára Gil Vicente, mostrou-lhe interesse em que elle imprimisse a collecção completa dos seus Autos. Sabe-se isto pelo projecto de dedicatoria que Gil Vicente chegára a escrever, desculpando-se de trazer á luz estas Obras rudes

para ser agradavel ao rei. Foi pois n'este remanso da quinta do Mosteiro, e auxiliado por Paula Vicente, que foram copiadas as antigas edições avulsas, reunidas ás composições ineditas, e distribuidas pelos trez generos dramaticos *hieratico* (devoção), *aristocratico* (Tragicomedias) e *popular* (Comedias e Farças.) N'este difficultoso trabalho, que abrangia trinta e quatro annos de actividade, Gil Vicente foi-se recordando das épocas e situações em que compoz e representou os seus Autos, e a cada peça escreveu uma indicação historica preciosissima. Alguns criticos, como Ticknor e Amador de los Rios attribuem irreflectidamente este trabalho a Luiz Vicente, por isso que o vêem tomando a iniciativa da edição de 1562. Quando se realisava essa coordenaçáó, Luiz Vicente tinha vinte e dous annos, e nada saberia do que se passára na côrte nos trinta e quatro annos anteriores. Além d'isso no seu prologo excusa-se da rudeza da obra de seu pae, o que nos leva a reconhecer pelo alvará de privilegio passado a Paula Vicente, que ella é que teve a iniciativa da publicação, e talvez a curiosidade de espirito de perguntar ao pae o anno, o logar e o motivo em e por que foi representado cada um dos Autos que ia copiando. Este trabalho ficou interrompido pela morte do poeta em 1540, não sendo incorporadas todas as composições de Cancioneiro, em que Gil Vicente sempre fecundo se nos revelava eminentemente lyrico. A Obra do poeta acha-se systematisada por elle proprio; n'este insistente trabalho teve de recorrer a abreviações, que mutilam em certa fórma

muitos dos seus Autos, taes como a simples referencia ás Canções populares, de que apenas indica o primeiro verso, e a ausencia absoluta das composições musicaes ou notação das Chacotas e Enseladas para que elle mesmo compunha a musica. Ficou pois a sua obra manuscripta e até certo ponto esquecida até 1562, em que se imprimiu a *Compilaçam de todalas Obras de Gil Vicente.* Porém a obra do grande iniciador não se imprimiu como estava nos manuscriptos que deixára; foi revista pela Censura ecclesiastica que se acabava de estabelecer em Portugal. No frontispicio da obra de 1562 se lê: *Foi vista pelos deputados da Santa Inquisição.*

Quando se compára esta edição de 1562 com a de 1586, observa-se quanto a obra de Gil Vicente foi deturpada pela Censura inquisitorial n'esta segunda edição; mas com toda a certeza esse mesmo texto de 1562 considerado mais completo e genuino, foi tambem deturpado pelos *deputados da santa Inquisição* em relação ao texto originario de 1540. O revisor foi Fr. Francisco Foreiro, que pela sua cultura saberia transigir com as liberdades poeticas de Gil Vicente. No anno de 1561 tinha-se publicado o primeiro Catalogo dos Livros prohibidos em Portugal, em consequencia do estabelecimento da Censura: *Rol dos Livros defesos nestes Reinos e Senhorios de Portugal, que ho Senhor Cardeal Iffante Inquisidor geral mandou fazer no Anno de 1561.* [1] A obra de Gil Vicente ainda

---

[1] Era completamente desconhecido este Indice Expurgatorio *Impresso em Lisboa em casa de Joannes*

pôde escapar pela malha, talvez limitando-se os córtes ao que já estava condemnado no Index Expurgatorio hespanhol.

No texto d'esta edição de 1562 raros são os Autos que têm titulos, achando-se implicitos na rubrica historica que os antecede. Por exemplo, a farça dos *Almocreves*, assim intitulada na edição de 1586, e adoptado na edição de Hamburgo de 1834 este titulo, acha-se sem denominação na de 1562: *Seu fundamento he, que hum fidalgo de muito pouca renda usava muito grande estado, tinha capellam seu e ourives seu e outros officiais aos quaes nunca pagava. E vendo-se seu Capellam esfarrapado e sem nada de seu, entra dizendo...* (Fl. CCXXVIII.) Devera a farça chamar-se o *Fidalgo de pouca renda*, mais significativa do que dos *Almocreves*. Dá-se o mesmo facto com outros muitos Autos.

A edição de 1562 pelo seu formato in-folio não tinha condições de popularidade; era propriamente uma edição de bibliotheca e por isso o seu texto passou desapercebido aos revisores do Catalogo dos livros prohibidos de 1564. Condemnam-se ahi comedias italianas da Renascença, tragedias latinas fundadas

---

Blavio de Colonia. Embora não tenha data, traz a Provisão do Cardeal Infante sobre a execução do Rol, que o dá como impresso em março de 1561. É in-8.º, de 47 fl. s. n. (Existiu um exemplar na Livraria preciosissima de José Maria Nepomuceno, n.º 882; servimo-nos da descripção do respectivo Catalogo.) Da fl. 5 em diante, sob o titulo *Autores quorum omnia Opera prohibentur*, vem em ordem alphabetica a lista dos Auctores condemnados. Traz na ultima folha a chancella de Frei Francisco Foreiro.

em assumptos biblicos; [1] o theatro portuguez é já atacado em Jorge Ferreira. A reacção desesperada depois do Concilio de Trento e sua consequencia caíu sobre a Europa, e Portugal achou no anemico e ferrenho Cardeal Infante o mais impassivel executor d'esse plano de retrocesso. No *Catalogo dos Livros que se prohibem n'estes Reinos*, de 1581, já se lê a fl. 21:

«Das Obras de Gil Vicente, que andam juntas em um corpo *se hade riscar o prologo, até que se proveja na emenda dos seus Autos, que tem necessidade de muita censura e reformação.*»

Por que era esta condemnação immediata do prologo, escripto por Luiz Vicente? É por que ahi se dizia que o rei D. Sebastião, o discipulo submisso dos Jesuitas, gostava de ouvir lêr as obras de Gil Vicente, quando tinha outo annos de edade. Não convinha que tal constasse. Mas o aviso bem indicava que o Theatro de Gil Vicente ia ser deturpado por mãos criminosas. Cumpriu-se a profanação até á monstruosidade na edição de 1586, impressa por André Lobato, e por exploração de Affonso Lopes, moço da Capella real, o mesmo que imprimiu os Autos de Antonio Prestes. No rosto d'esta edição segunda, in-

[1] *Index Librorum prohibitorum*, cum regulis confectis per Patres a Tridentina Synodo delectos... Impressus Olissipone de mandatu Serenissimi Cardinalis Henrici, Infantis Portugalliae... Apud Fransciscum Corream. Anno 1564. In-4.º peq. de 44 fl. com cercadura. — O texto portuguez com o titulo de *Rol dos Livros que n'este Reino se prohibem*, tem 12 fl.

4.º, vem a declaração: *Vam emendadas pelo Santo Officio como se manda no Cathologo d'este Regno.*»[1] E ainda outra declaração: «*Foi vista pelos Deputados da Sancta Inquisiçam.*» No verso do frontispicio apparecenos a licença inquisitorial assignada por Fr. Bertolameu Ferreira, o que licenciou os *Lusiadas;* diz elle, descrevendo o que fez e que o não honra:

«Por mandado do illustrissimo e Reverendissimo Senhor Arcebispo, Inquisidor Geral d'estes Regnos, vi hum livro cujo titulo he *Copilaçam de todas as Obras de Gil Vicente.* As quaes emendadas conforme ao Cathalogo do Regno e *tirada a Carta* que vay no cabo, *com o mais que se tirou e censurou:* não tem nada contra a Fee e bõs costumes, nem cousa escandalosa, nem temeraria e malsoante. E assi se poderão imprimir da maneira que aqui vão. Quatro de fevereiro de mil quinhentos e oytenta e cinco.

Frey Bertolameu
Ferreira.»

E assignado pela auctoridade episcopal segue-se: «Vista a informação póde-se imprimir *com as emendas do Padre revedor.*» Vamos a vêr o que fez o P.e Fr. Bartolomeu Ferreira: eliminou a Carta que Gil Vicente

[1] Refere-se ao *Catalogo dos Livros que se prohibem n'estes Regnos* e Senhorios de Portugal, por mandado do illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Jorge Dalmeida, Metropolitano Arcebispo de Lisboa, Inquisidor geral... Lisboa, por Antonio Ribeiro, 1581. In-8.º peq. de 44 fl.

dirigiu em 1531 a D. João III, descrevendo as prédicas fanaticas dos frades em Santarem por occasião do terremoto; cortou o Prologo, dirigido por Luiz Vicente a D. Sebastião; riscou completamente todos os Autos em que Gil Vicente satirisava os vicios do clericalismo, desapparecendo da edição de 1586 o *Auto das Fadas*, as farças do *Clerigo da Beira*, da *Romagem de Aggravados*, o *Sermão* prégado nos paços de Abrantes pelo nascimento do Infante D. Luiz. As amputações foram innumeras, sobretudo os versos que roçavam pela çamarra e cugula monachal; basta percorrer o *Auto da Feira*, em que apaga estrophes completas. Por fim esta edição de 1586 assim mutilada desappareceu completamente, podendo a sua raridade attribuir-se mais a um plano reservado de suppressão; as folhas volantes ou Autos *impressos pelo meudo* começaram de novo a prevalecerem sobre a Compilação *(do livro todo junto)* desde os primeiros annos do seculo XVII, e por essas edições parciaes se regressou por vezes aos textos primitivos, como vêmos pela Tragicomedia de *Dom Duardos*, que traz nas edições avulsas a dedicatoria que falta na de 1562. Por isso mesmo no terrivel *Index Expurgatorio de 1624* a obra de Gil Vicente foi atacada Auto por Auto, para assim ficar apagada sob a rasoura do obscurantismo.

Lê-se no Index de 1624, a paginas 625: «Gil Vicente. — Porquanto ha variedade na ordem das Obras de Gil Vicente, em diversas edições que teve, aponta-se sómente o titulo, ou principio da obra, e o logar que se emenda, deixando commummente o tempo

da impressam, e numero das folhas; principalmente por que tambem *algumas das ditas obras andam fóra do corpo grande*, das quaes assi mesmo procede a prohibiçam, ou emenda que aqui se faz.

«Do Auto intitulado *Mofina Mendes*, ou obra endereçada ás Matinas do Natal, logo no principio se riscará o dito do Frade que começa: *Tres cousas acho que fazem;* acaba *e hũa gorra d'orelhudo.* Em algumas impressões anda já tirado, e n'ellas começa o Auto pelo dito da Virgem: *Que lêdes, minhas criadas*, etc.

«No *Auto da Barca*, na primeira scena, que começa: *A' barca, á barca, oulá*, no dito da Alcoviteyra Brisida Vaz, se tire o verso que começa: *Seis centos*, etc. E no *Auto da Barca 3*, que começa *Patude ve muy saltando*, se risque no cabo de todo o Auto *e veyo Christo da ressurreiçam*, etc., até *Laus Deo*, exclus.

«A *Comedia Rubena*, repartida em trez scenas, e começa: *En tierra de Campos alla en Castilla*, etc., acaba: *ventura bem empregada*, toda se prohibe.

«Na Comedia *Floresta de Enganos*, perto do fim, o que da *Ventura* se diz lêa-se cautamente.

«A Tragicomedia *Dom Duardos*, da impressão mais antiga se prohibe, por andar outra já correcta da impressam de 1586 pera cá; começa: *Famosissimo Senhor*, etc. E tambem se entende ser prohibida a que andar fóra do corpo de todas as obras se fôr impressa conforme aquellas antiguas, como acima fica geralmente advertido. A do anno

de 1613 em Lisboa, por Vicente Alvares he das correctas.

Na Tragicomedia *Amadis*, impressa separada em Lisboa, por Domingos da Fonseca, anno 1612, pag. 5, colu. I. lin. 3, risque-se: *Señor no os atengais a esso.* E logo abaixo, *no cureis de oraciones.* O mesmo se emende na impressam por Antonio Alvares sem anno; mas nas obras juntas do anno de 1586, está feita a emenda.

A Tragicomedia intitulada *Náo de Amores*, que começa: *Oh alto e poderoso*, etc., em que andar o dito do Frade, logo no principio da Tragicomedia onde se nomeam as figuras, se tirem aquellas palavras *hum Frade doudo.* E no corpo da obra se risque o titulo: *Entra o Frade doudo*, com todos os mais até o titulo *Entram dous fidalgos portuguezes*, exclus. E mais adiante a trova *Olhai cá Simão Gallego*, até o titulo *Chegão os fidalgos*, exclus. E mais abaixo risque-se o titulo, Entra o *Frade doudo*, cõ os versos seguintes até *pues que dize la marea*, exclus.

Na Tragicomedia intitulada *Fragoa de Amor*, começa: *Un castillo me han loado*, se risque desde a trova *Señores fuy carpintero*, com os quatro seguintes até *mandais algo hermano aca*, exclus. E mais adiante se risque a trova que começa, *todalas cosas do mundo*, com as tres seguintes, até *vamonos no enhademos*, exclus.

As duas Tragicomedias intituladas, *Exhortaçam da Guerra*, começa: *famosos e esclarecidos.* E *Templo de Apollo*, começa: *Teniendo febre continua*, se prohibem de todo.

Na *Tragicomedia pastoril* feita ao parto

da Rainha, começa: *Prazer que fez abalar*, ao dito do Ermitão, se risque desde o ultimo verso da trova *Agora quero eu dizer*, até *esta minha sancta vida*, inclusive.

«A Tragicomedia intitulada *Triumpho do Inverno*, fol. 2, pag. 2, na trova *bem dito seas verano*, se risque *mas inverno yo jurara*, até *cantando*, exclus. E mais adiante na trova *no cures de mas rezones*, risque-se *plega al martyr San Antão*. E pouco além do meyo da obra na trova *o Senhora da batalha*, se risque *o Senhora do Loreto* até *vós piloto esmoreceis*, exclus. Anda tambem esta obra separada impressa em Lisboa por Manoel Carvalho, anno de 1613.

«A Tragicomedia intitulada *Romagem de Aggravados*, começa: *Quem me vir aqui entrar*, toda se prohibe.

«A farça que começa: *Pater noster creador*, e a que começa: *Pois que não posso resar*, de todo se prohibem. (Refere-se á farça do *Velho da Horta* e á farça dos *Almocreves*.)

«Das obras meudas se hade tirar o *Miserere mei Deus*, começa: *Que farei angustiado*.

«Do *Pranto de Maria Parda*, que começa: *Eu se quero prantear*, na trova *O' rua de Sam Gyam*, se tire o verso *como altares de Coresma*. E na trova *O' rua da ferraria*, se risque *na manhãa que Deus naceo*, e o seguinte. Na trova *O' triste rua dos fornos*, se risque o verso *agora rua da amargura*. Na trova *O' rua da Mouraria*, se risque o verso, *que nos presta ser Christãos*, ou *Choray já que sois Christãos*.

«O *Testamento* da mesma *Maria Parda*,

começa: *A minha alma encommendo*, todo se prohibe.» [1]

Em outra passagem d'este mesmo *Index* se lê ainda: «Gil Vicente. — Varias impressões das obras d'este Auctor, ou não estão correctas, ou não bastantemente, pelo que não poderão correr sem as emendas que estão no *Expurgatorio*, de algumas obras em particular.» [2]

Este tremendo *Index Expurgatorio* de 1624, mandado organisar pelo bispo D. Fernando Martins Mascarenhas, foi laboriosamente relacionado pelo jesuita P.e Balthazar Alvares. N'este *Index* é que se levou a effeito a muita reformação reclamada no *Index* de 1581, para os Autos de Gil Vicente, ampliando mais radicalmente todas as deturpações da edição dos Autos de 1586. Pela natureza das passagens riscadas, podemos notar os versos com que os Jesuitas mais se encommodaram.

Começa o *Index* de 1624 por mandar cortar o *Sermão* em verso prégado pelo Frade, como prologo do Auto da *Mofina Mendes*; são cento e vinte outo versos, em que o poeta reproduz a fórma dos Sermões de parodia dos clerigos goliardos, de que achámos um bello exemplo no escholar em Artes, Rodrigo

---

[1] *Index Auctorum dãnatae memoriae* tum etiam Librorum qui vel simpliciter, vel ad expurgationem usque prohibentur, vel denique, jam expurgati permittuntur. Lisboa, officina de Pedro Craesbeck, 1624. In-fl. de xxvi — 1648 pp. As transcripções supra são de pag. 225 e 226.

[2] *Ibid.*, pag. 126.

Alvares, em 1482. [1] Gil Vicente fazia sobresaír a vacuidade das distincções do Scholasticismo theologico e a immoralidade clerical:

> Não me lembra em que Escriptura
> Nem sei em quaes *distincções*,
> Nem a copia das razões,
> Mas o latim
> Creio que dizia assim, etc.
>
> . . . .
>
> Pelo que diz Quintus Curtius,
> Beda — *De Religione*,
> Thomas — *Super Trinitas alternati*,
> Augustinus — *De Angelorum choris*,
> Hieronimus — *De Alphabetu hebraice*,
> Bernardus — *De Virgo ascencionis*,
> Remigius — *De dignitate Sacerdotum*:
> Estes dizem justamente
> Nos livros aqúi allegados:
> Se filhos haver não podes,
> Nem filhas por teus pecados,
> *Cria d'estes engeitados*
> *Filhos de clerigos pobres.*

Os Jesuitas mandaram apagar o petulante Sermão, ecco da liberdade medieval por incompativel com o seu charro humanismo do seculo XVII.

A Comedia de *Rubena* foi totalmente condemnada, não pelas suas allusões historicas, por que já não eram entendidas, mas por que se fallava na *filha de um Abbade*, e se citavam muitas orações e esconjuros populares

---

[1] *Vid. supra*, p. 35.

da feiticeria, e se recommendava ahi a leitura de *Carcel do Amor.* [1]

As Tragicomedias de *Dom Duardos* e *Amadis de Gaula* foram condemnadas para seguir a expurgação do Index hespanhol de 1559. Na primeira d'estas composições fallava-se com respeito da soberania dos reis, chamando-lhes sacra magestade:

> Pues sobre los terrenales
> Sois el mas alto y facundo
> D'este suelo.

Para os Jesuitas que extinguiram subrepticiamente o beneplacito régio, não soavam bem estes versos, nem taes doutrinas. Na Tragicomedia *Náo de Amores* humilhava-os a figura do *Frade doudo.* Quem leu o processo de Frei Diogo do Rosario comprehende os traços do tragico realismo sobre que Gil Vicente creou o seu typo comico. Os Jesuitas ordenaram que se cortasse a extensa scena em que Fr. Martinho disparata, descrevendo os costumes dos conventos.

---

[1] No Index de 1624 prohibe-se esta novella do *Carcel de Amor:* Anda sem nome de Autor (postoque do *Cancioneiro Castelhano* impresso em Toledo, anno de 1526, fl. 158, consta que de hum *Carcel de Amor* foi Autor Diogo de San Pedro) anda junto ao livro intitulado *Question de Amor*, impresso em Anvers por Martin Nucio, anno 1598. Pag. 945. Segundo Ticknor, *Carcel de Amor* foi a primeira tentativa de Novella sentimental. (*Hist. da liter. esp.*, cap. XXII.) Como vêmos, era lida em Portugal já por 1521.

Não podia escapar ao rebóte da censura a *Fragoa de Amor*, repassada das ideias da Reforma; mandaram os Jesuitas que se riscasse o dito do Frade:

> Senhores, fui carpinteiro
> Da Ribeira de Lisboa,
> E muito boa pessoa,
> E de mero malhadeiro
> Me fui fazer a corôa.

Cupido: Porqué no quieres ser fraile?
Frade: Porque meu saber não erra:
Somos mais frades que a terra,
Sem conto na christandade,
Sem servirmos nunca em guerra,
E haviam mister refundidos
Ao menos trez partes d'elles
Em leigos, e arnezes n'elles,
E assi bem apercebidos
E então a Mouros com elles.

Tambem se condemna a ultima scena, que começa *Todalas cousas do mundo*, em que se préga a doutrina da secularisação sustentada por Luthero desde 1525.

Porque se prohibiu completamente a Tragicomedia *Exhortação da Guerra*, como incapaz de correcção? Porque começa com o Monologo de um Clerigo nigromante:

> Venho da cova da Sibylla
> Onde se esmera e estila
> A subtileza infernal.

N'essa Tragicomedia Gil Vicente dizia á avidez clerical, que repartisse os Priorados aos soldados para a guerra santa da Africa, visto que as rendas que pilhaes não as dispendeis nem com as egrejas nem com os pobres. A prohibição absoluta estava na logica do seu dogma exclusivo — o interesse.

Segundo as regras da critica seguidas pelo Index de 1624 eram prohibidas as relações de sonhos; por isso se condemna tambem a Tragicomedia *Templo de Apollo.*

Na *Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella*, prohibe-se a scena do Ermitão, por que elle confessa com o cynismo beato:

> Agora quero eu dizer
> O que venho aqui buscar:
> Eu desejo de habitar
> N'uma ermida a meu prazer,
> Onde podesse folgar.
> E queria-a eu achar feita
> Por não cansar em fazel-a,
> Que fosse a minha cella
> Antes bem larga que estreita,
> E pudesse eu dansar n'ella.
> E que fosse n'um deserto
> D'infinito vinho e pão,
> E a fonte muito perto
> E longe a contemplação.

Prosegue o poeta na descripção da vida eremitica com todas as commodidades e sensualidades dos egoistas solitarios, e remata sarcasticamente:

Irmãos, pois deveis saber
Da serra toda a guarida,
Praza-vos de me dizer
Onde poderei eu fazer
Esta minha santa vida.

A Tragicomedia *Romagem de Aggravados*, em que entra Frei Paço, symbolo da influencia e intriga clerical na côrte «*todo se prohibe.*» Os Jesuitas monopolisavam então essa influencia como directores espirituaes e enviados secretos da recente diplomacia; não convinha que estes documentos fossem mal interpretados, e por tanto rasguem-se.

O *Velho da Horta*, em que apparece o *Padre nosso* na farsiture medieval e uma parodia da *Ladainha* pela alcoviteira Branca Gil dirigida ás damas da côrte de D. Manoel, tambem foi amputado cerce. Como apparentada com a comedia *Celestina*, esta farça incorria nas mesmas maldições clericaes. E então a farça dos *Almocreves*? ahi o typo de Capellão condensa em si todas as baixezas a que os tonsurados se sujeitavam junto dos poderosos para conseguirem os seus intentos; diz o Capellão ao Fidalgo que lhe não paga:

E por vos cahir em graça
Servia-vos tambem de fóra,
Té comprar sibas na praça.
E outros carregosinhos
Deshonestos para mi.
Isto, senhor, he assi,
E azemel n'esses caminhos,
Arre aqui e arre ali,
E ter carrego dos gatos,
E dos negros da cosinha,
E alimpar-vol-os sapatos
E outras cousas que eu fazia...

Responde-lhe o Fidalgo favoneando-lhe as mais caras esperanças:

> Padre, mui bem vos entendo,
> Foi sempre a vontade minha
> Dar-vos a El rei ou á Rainha...

Os Jesuitas que sabiam todos os recursos que se podiam tirar de uma humilhação bem soffrida, prohibiram a farça dos *Almocreves*. O Index de 1624 não atacou sómente as composições de Gil Vicente; os seus requintes de hypocrita moralidade e imbecil esthetica comprehenderam toda a eschola dramatica do grande poeta, e os Autos hieraticos mais populares.

Esta hypocrisia apparece-nos mantida no seculo XVIII, quando o Cavalheiro de Oliveira, fugitivo da Inquisição, dizia das *Trez Barcas*, de Gil Vicente: «Ces trois Pièces sans parler d'autres du même genre, *sont remplies de blasphèmes et des imprecations les plus horribles et les plus execrables*. L'auteur y fait tenir aux Démons un langage vraiement diabolique et insupportable. Cependant, cela lui a valu les éloges de plusieurs Écrivains espagnols et portugais...» E rejeitando o epitheto que lhe davam de *Plauto portuguez*, revolta-se contra «des platitudes aussi chocantes que celles de Gil Vicent, qui ne pourrait pas seulement être mis en parallèle avec Plaute. La buffonerie grossière de mon compatriote ne differe pas beaucoups des plaisanteries basses et ridicules d'Ennius

et de Pacuvius.[1] O seculo XVIII não podia comprehender a Edade media, e muito menos essa transição laboriosa para o humanismo da Renascença, que é uma das bellezas de Gil Vicente. Comtudo o poeta continuava a ser querido entre o povo. No *Folheto de ambas Lisboas* (1730) em que se simula uma sessão de uma imaginaria Academia dos *Fleugmaticos*, lê-se: «Feita pausa, nomeou o Secretario o primeiro assumpto heroico, que foi a heroina acção do Princepe *Dom Duardos* se fingir hortelão para vêr e fallar á Princeza Flérida, como consta do *Auto* do mesmo *Dom Duardos*, logo na segunda folha.» Por este mesmo tempo o Cavalheiro de Oliveira colhia da tradição oral o romance *En el mes era de Abril*, assimilado pelo povo, cuja versão foi obtida por Garrett e incorporada no seu *Romanceiro*. Já apontámos como houve opiniões no seculo XVII, que attribuiam infundadamente este Auto ao Infante D. Luiz. Tambem se tem attribuido ao poeta obras do seu neto Gil Vicente de Almeida, taes como o Auto da *Donzella da Torre* e Auto de *Dom André*. As Obras completas do poeta ficaram desconhecidas pela sua extrema raridade. Sómente no nosso seculo é que o erudito Bouterwek na sua *Historia da Litteratura portugueza* deu noticia de um exemplar das Obras de Gil Vicente, da edição-princeps de 1562, como existente na Bibliotheca de Göttinguen. Foi isto por 1802. Aragão Morato cita a obra de Bouterwek; encontrámos uma cópia integral

[1] *Amusements périodiques*. vol. II, p. 214.

das Obras de Gil Vicente por Antonio Lourenço Caminha, mas que não chegou a ser reproduzida. Foi talvez pela traducção ingleza da Historia litteraria de Bouterwek, que o erudito José Victorino Barreto Feio, que estava emigrado de Portugal pelas luctas do regimen constitucional, soube da existencia da edição de 1562 na bibliotheca da Universidade de Göttinguen. Diz elle: «Sem perda de tempo nos appresentámos n'aquella cidade, onde em menos de um mez tirámos uma fiel cópia d'aquelle precioso livro, sobre que depois fizemos a presente edição (de Hamburgo, de 1834). Não passaremos em silencio os obsequios que do Dr. Antonio Menezes de Drummond recebemos, o qual, pelo seu amor pelas bellas lettras, nos procurou, como membro d'aquella Universidade, que então cursava, a faculdade de usarmos dos Livros da Bibliotheca, o que a extranhos é vedado, pelo que lhe rogamos queira acceitar este publico testemunho da nossa gratidão.» Infelizmente certas paginas do exemplar de Göttinguen estavam illegiveis em algumas linhas por muito poídas ou rotas. Estas passagens foram depois preenchidas na edição de Lisboa de 1852, consistindo n'isto o seu unico merecimento. Foi assim que se chegou á posse outra vez do texto mais genuino de Gil Vicente, condição para uma recensão definitiva, quando se incorporarem as variantes e reelaborações das impressões avulsas.

Bibliographia das Obras de Gil Vicente

1516

Cancioneiro geral, ordenado e emendado de Garcia de Resende, por Hernan de Campos. Lisboa, 1516. A fl. 210 vem umas outo coplas com que Gil Vicente tomou parte no processo satirico promovido por *Anrrique da Mota a Vasco Abul, por que andando huma moça baylando en Alanquer, deu-lhe zombando huma cadea d'ouro e depois a moça nam lh'a quys tornar, e andaram ssobre jsso em demanda, e veo Vasco Abul falar sobre isso ha* raynha, estando em Almada, *e ahy lhe fez estas trovas...»* Depois de terem versejado varios poetas sobre o caso, Anrique da Motta appresentou umas doze decimas de *Embargos pera se não entregar o colar a Vasco Abul, feyttos á rrainha dona Lyanor.*

N'esses embargos se lê esta decima, que fixa a data do successo em 1510: [1]

Senhora!
Bem posso eu com rrazam
por ser dos orfãos juiz,
açeytar a tal auçam;
o dyreito assy o diz
nas *Sergas d'Esplandian.*

[1] Na primeira edição d'este livro (*Hist. do Theatro portuguez.* Porto, 1870; no t. I, p. 27) collocava-

Anrique da Motta, que achamos assignando na chancellaria em 1540, tinha uma facilidade e graça de improvisação excepcionaes. A Rainha mandou que Gil Vicente lhe respondesse:

O pareçer de Gil Vyçente n'este proçesso de Vasco Abul a rraynha dona Lyanor

Senhora!
Voss'alteza me perdoe,
eu acho muyto danado
este feyto proçessado,
em que manda que rrazoe.
Vay a cura tam errada,
vay o feyto tam perdido,
vay tam fóra da estrada,
que a moça condenada
Vasc'Abul fyca vençydo.

O prinçipio do çymento
asegura a fortaleza,
sse o cume tem fraqueza,
gerou-se no fundamento.

---

mos este processo em 1493; mas é inadmissivel tal data, por que citando-se aqui as *Sergas de Esplandian*, cuja primeira edição é de 1510, evidentemente Anrique da Motta apontava uma novella conhecida de todos e não um livro manuscripto. Esta mesma edição citada por Brunet, era considerada como duvidosa, mas justificava-se a sua existencia pela continuação no *Florisando*, segundo Nicoláo Antonio impresso tambem em 1510. O texto do *Cancioneiro* de Resende, impresso em 1516, é um argumento decisivo. Tambem no *Cancioneiro geral* se cita *A Conquista de Ultramar*, que corria impressa na edição de Salamanca, de 1503. Tudo nos leva a localisar o Processo satirico de Vasco Abul como passado em 1510 ou pouco depois. Em 1509 tambem em Almada representára Gil Vicente o *Auto da India* á Rainha D. Leonor.

He errada a calydade
d'este caso na primeyra,
vem a tanta varyedade,
que na fym e na metade
tem os pes por cabeçeyra.

Este dar moveo amor,
porqu'amor gera franqueza
no ventre da escaçeza,
por mostrar quanto he senhor.
Poys s'o caso he namorado,
fundado todo em amores,
o autor foy enframado,
e o que deo, dado ou nom dado,
convem outros julgadores.

Quem mete Bartolo aquy,
nem os doutores legistas,
nem os quatro avangelistas,
mas os namorados ssy.
Mande, mande voss'alteza
este proçesso a Arrelhano,
vereys com quanta graveza
busca leys de gentyleza
no lyndo estylo rromano.

Ele deve ser juyz
e se apelaçam querês,
apelem par'o Marquez,
procure Pero Moniz.
Pera que é 'quy rresponder,
pera qu'era proçessar,
pera qu'é quy proçeder,
poys nam he, nem pode sser,
que se possa aquy julguar.

Vejo tanta deferença,
vay a causa tam remota
que os embargos do Mota
vam primeyro qu'a sentença.

E mestre Antonio tambem
vem com texto que topou,
textos vam e textos vem,
e este caso mays convem
a quem menos estudou.

Assy que é meu pareçer,
e estou çertefycado,
que o feyto vay errado
e nam deve proçeder;
por que, como é dito já:
Isto he caso d'amor.
Rompa-ss'o que feyto está,
se quer que nam digam lá
que nom sabem cá d'açor. [1]

Fym.

Leve o caso Dom Dioguo
Coutinho por relator,
porqu'el rrey, nosso senhor,
ho fará despachar logo.
E vyrá de la, senhora,
hum proçesso tam fermoso,
Vasc'Abul jr-ss'a emboora,
soffra-se, poys se namora
e logo quer sser esposo.

Segue-se depois a *Reepryca d'Anrrique da Mota a estas rrazões de Gil Viçente*, em que faz sobresayr a graça das allusões a Arelhano, ao Marquez de Villa Real e a Pero Moniz.

[1] Em uns versos ao Conde de Vimioso, emprega Gil Vicente: *Como quem sabe de açor.* Obr., t. III, p. 362.

1517

Auto de Moralidade, composto per Gil Vicente, per contemplação da serenyssima e muyto catholica Raynha Doña Lianor, nossa senhora, e representado per seu mandado a o poderoso prencipe alto Rey Don Manoel, primeiro de Portugal d'este nome. *(Folha volante.)*

Sem data, nem logar. Descripto por Barrera y Leyrado, no *Catalogo biographico y bibliographico del Theatro antiguo español*. É a primeira redacção do *Auto da Barca do Inferno* para representação de capella; o Auto foi abreviado para representação de camera, diante da rainha D. Maria em 1517, e esta segunda elaboração abreviada é que se incorporou na edição-princeps de 1562, sendo a mais conhecida actualmente.

15..

Tragicomedia allegorica: Del Paraiso y del Infierno. (Gravura de madeira representando duas barcas; em gravuras lateraes as figuras das pessoas seguintes com seus nomes: Hidalgo, Juan, Logrero, Ladron, Alcahueta, Corregidor, Letrado.) Moral representacion del diverso camiño que hacen las animas d'esta presente vida, figurada por los navios que aqui parescen: el uno del Cielo, y el otro del Infierno, cuya subtil invencion y materia en el argumento de la obra se puede ver. Sus interlocutores... (No fim do texto

traz um trecho do *Ecclesiastes*, com duas estrophes abaixo explicando o assumpto.)

Folha volante in-4.º, de 24 fol. innumeradas, e sem data nem logar da impressão. Descreve este exemplar Fernando Wolf, como existindo em um tomo de Comedias antigas hespanholas conservado na bibliotheca de Munich. (Vid. *La Danza de los Muertos*, apud Collec. de Documentos para a Historia de Hespanha, t. XXII, p. 518.) É a versão castelhana do *Auto de Moralidade* feita pelo proprio Gil Vicente; não traz o nome do auctor.

1539

Trajicomedia alegórica d'El Paraiso y del Infierno... (Estampa com duas barcas.) Moral representacion del diverso camiño que hacen las animas, etc. *(Al fin)*: Fué impresa en Búrgos en casa de Juan de Junta, à 25 dias del mes de enero, año de 1539. In-4.º de 12 fl.

Moratin, nas *Origens del Teatro español* dá noticia d'este Auto. Embora anonyma, Moratin achou a seguinte nota manuscripta: «*Compusola en lengua portugueza, y luego el mesmo auctor la trasladó á la lengua de Castilla, aumentandola.*» Existe um exemplar na Bibliotheca de Campo-Alonge, em Hespanha; descreve-o D. Bartolomé José Gallardo, no *Ensaio de una Biblioteca de Livros raros y curiosos* (t. I, col. 981.) Tambem falla d'este exemplar De Schack, na *Historia de la Literatura y Arte dramatica en España*, t. I, p. 205.

Gallardo extractou d'esta edição de Burgos, de 1539, alguns dos accrescentos que fez Gil Vicente á traducção em castelhano, os quaes são totalmente desconhecidos na litteratura portugueza; taes são:

Um introito, no qual se allude a Lisboa;

Um Argumento, em que cita os personagens que entram no Auto (os mesmos que apparecem na primeira redacção portugueza);

Quatro quadras moraes, em endecasyllabos;

Excerptos de scenas do Diabo com o Fidalgo, com o Logreiro (Onzeneiro), do Anjo com o Frade, da Alcaiota com o Diabo, e d'este com o Judeu.

Fazemos aqui essa transcripção, como subsidio para uma edição definitiva:

INTROITO

¡Mucho nora buena estes!
¡Y aun tambien en tal yo venga!
¡Que salutacion tan luenga,
Tan chapada y tan cortés!
No que muchos hallarés
Presomidos,
Que presumen d'embotidos
Y aun no dobran el gasnate.
¡Mala rabia los rebate
Tan tiestos y tan erguidos!
Nosotros bien comedidos
Los pastores,
Muy mejor que los señores
Chapamos la reverencia
Muy humilde et con bemencia,
Sin mirar en más primores
Que los más y más mayores;
Al fin, fin,
Hasta el pastorico ruin

Y el hidalgo mas chapado
Mas por obras es juzgado,
Que por la habla gentil.
Aunque yo juro á Sant Jil,
Se quijese
Que a todos os embutiese
A habrar y á chanzonetas
Do al diabro esas burletas,
E áun á mi si á ellos me diese;
No soy hombre de interese
De esos fueros.
No como otros, que ronceros
Por andarse lomierguidos
Mogolloneros perdidos
De tras de los caballeros,
Y al fin son unos groseros
Como yo,
Que juro á quien me parió,
Si mirais sin sonsonete,
Por henchir su caxquete
Es todo cuanto habro!
Y aunque digais si et que no
Se habeis de dar,
Que al fin, fin hade tragar.
¡Guay del dia de la cuenta
Donde no terneis descuenta
Del tragar y del holgar?
No os andeis tras escuchar
Tal devaneo,
Pues que veis, y aun yo lo veo,
Que es perder tiempo en tal cosa
Que es la cosa mas preciosa
Que en el mundo hay, segun creo.
No quiero dar mas rodeo,
Pues sentis
Mejor que de mi lo ois,
No mas punto en esta albarda,
Que alla la paga se os guarda
Del bien ó mal que vivis;
Et si no os arrepentis
De me escuchar
¡Mia fe! yo os quiero contar
No sé qui que vi en Lisboa,
Que dicen que es cosa boa
Segun su comun hablar,

Et quiere significar
En concrusion
No sé que navegacion
En un lago rio o mar,
Y al tiempo del embarcar
Hay mucha tribulacion;
Escuchad con atencion.

ARGUMENTO

Lo primero
En el lago que os prefiero
Hay dos barcas de pasaje,
Su continuo navegaje
Muy veloce y muy ligero;
En la una un Diablo fiero
Es patron.
En la otra no hay baldon
Q'el arraéz es gracioso,
Un Angel muy glorioso
De muy linda perfecion.
Agusá pues sin pasion
Los oidos,
Que en uno destos navios
Diz que al tiempo del morir
Habeis de fuerza de ir
Aunque esteis muy favoridos.
No emboceis pues los sentidos
Y verés
Un hidalgo portugues
Venir aquesta pasaje
Con gran rabo, silla e paje,
Que de verlo reirés,
Do luego conoscerés
Su porfia,
Su muy loca fantasia,
Adondo querendo o no
Embarcó segun vi yo
Con Caron e su valia.
Tras deste toma la via
Un Logrego,
Que por el negro dinero
Diz que el cielo trae eomprado,
Y al fin quedase embarcado

Camino del can serbero.
Luego va mi companêro
El bobo Juan
Que juro por san Millan
El Diabro con su poder;
Nunca lo pudo coger
A la fin pos el se van,
Mas el Angel sin afan
Lo acojó;
E tras aqueste llegó
Una dama e fray casquete
Con broquel e capasete
Y espada que no faltó;
De la cual muy bien jugó
Diestro in ella;
E danzó con la doncella
Que sabe muy bien dansar
Mucho mas que de resar,
Al fin se embarca con ella;
El fraile va con querella
Por la moza
Pues la barca no se emboza
Con tal gente yo os profiero.
Luego viene un sapatero
Que de presto se alboroza,
Mas por mas que se retrosa
En renegar
Al fin hacenlo embarcar
En su barqueta;
Logo viene una alcahueta
Muy corriendo a mas andar,
Muy cargada a rebentar
De hechizos,
De dos mil virgos postizos,
Titulo de sus corozas,
Bien llorada de las mozas
E de rufianes castizos.
Un judio de los mestizos
Viene luego
Como quien repica a fuego,
Y a cuestas trae un cabron
E tambien un ansaron,
Diz que lo hade comer luego
Al cual no le vale ruego
Al embarcar,

Que con su cabesear
E su dar capirotadas,
Por sus tristes negras hadas
Al infierno va a parar.
Luego viene sin tardar
Con honor
Un señor corregidor,
Con una vara in la mano,
Mas por más que viene ufano
Allá vá con disfavor.
Tras este viene un doctor
O' licenciado
De sus libros tan cargado,
Que al entrar en el navio
Por poco dara en el rio
¡Tanto viene de hinchado!
Todos estos han entrado
Con Caron.
E tambien entra un ladron
E con ese han levantado
Las velas de perdicion.
E despues, en concrusion
Los postreros
Vienen cuatro Caballeros
Que murieron en Allen
Nuestra fe enzalzando bien
Como muy nobles guerreros;
Cantando muy placenteros
A buen son
Se allegan a áquel patron
Del barco de Dios eterno,
Los otros van al infierno
Y aquestos a salvacion.
¿Pareceos que es bobarron?
¿Quien lo ha contado?
Pues juro a mi pecado
Que el que se adurmiese acá
Que al tiempo que vaya allá
Quizá se halle burlado.
¡Prega á Dios que mi pecado
Ni el de nós
No estos ben que vos et nos
Vayamos á paraiso,
E aquesto os doy por aviso,
Por eso quedad con Dios.

(Entra el Diablo y el barquero del infierno llamado Caron.

Diablo: Quien viniere embarcará,
Que viene buena marea!
Corre, companèro, arrea
Pon esa palanca allá,
Esa plancha bien está
Ponla en tierra,
Mira se se desaferra
Nunca te descuides tu,
¡Oh gracioso belcebu!
Bien nos va en aquesta guerra
Para acá he de una perra.
¿A que esperas?
El ancora ponla fuera
Cata a Don Martin Ribera
Con sus faldas muy rastreras.
Hidalgo: Di barquero, ¿á quien esperas
Por tu vida,
E la barca apercebida?
Diablo: Mi siñor, a vós espera;
Es ligera e gran velera
E ya estamos de partida
Y va a la isla perdida.

Cualquier pecador que el trance postrero
Pensare de muerte, pecar cesará
Temiendo primero, despues amará
Al justo juez que es Dios verdadero.
Volverse ha de esclavo en hijo heredero;
Irá de virtud creciendo en virtud;
Despues deste siglo, á eterna quietud
Pasarlo ha en su barca el sancto barquero.
Ribera este rio, cristiano lector,
Los ratos que pierdes te ve a pasear;
Y mira en cual barca querras tu passar
Despues de la muerte que pone temor.
Se guardas viviendo la ley del Señor,
Con él á los cielos iras á reinar:
Si no lo guardares al triste lugar
No quieras perderte por breve dulzor.

Diablo: ¡Via, embarcar
Habiades ya de llegar
Amigo mio Logrero.
Logrero: ¿Que dices de mi dinero?
Diablo: Si traes algo que emprestar.
Logrero: Déjate dese hablar
¿Do es la via?
Diablo: Al infierno e su valia.
Logrero: Do al diablo tal pasaje;
No vo yo en ese barcaje,
Que esotro barco es mi guia.
¡Quien vinera en este dia
Descuidado!
¡Si no tuviera comprado
El cielo con mi dinero!
Diablo: ¡Oh que seso de logrero!
¿Do hallaste ese mercado?
Logrero: Dos reales de buen grado
Me custó,
Que una bula tomé yo
Cuando me quise morir;
Seguro puedo partir
A la groria donde vo.
Diablo: ¡To ro ro ro ro ro ro!
¡Mirá que tino!
Cuarenta años de contino
Son los que robó sin cuento,
Y agora pone en descuento
Una ochavilla de lino.
¡Sus, embarca, hornecino!
Logrero: ¿Como embarca?
¿No es del Papa aquesta marca?
¿No vale aqui su conduta?
Diablo: Dejate desa disputa,
Que no tiene suelo esa arca;
Tu pobre seso no abarca
Tal cuestion.
Mira necio bobarron
¿Parece te conveniente
Que andes tu á robar la gente
Esperando ese perdon?
Logrero: Quierome ir á aquel patron
Que alli está:
Quizá que obedecerá
La bula de mi pasaje.

Diablo: ¡Sus! Andad con mal viaje,
Que no volvereis acá.
Logrero: ¡Ah barquero!
Anjel: ¿Quien va allá?
Logrero: Yo soy, hermano:
Quiero daros en la mano
Las letras de mi seguro.
Anjel: Desas letras no me curo
Sino traes el pecho sano.
Logrero: Pues mira, no hablo en vano
A mi ver.
¿No quereis obedecer
Lo que manda el santo Papa?
Anjel: Al que los pecados saca
No le absuelve su poder
Si te quieres recoger
En mi navio.
Yo te ruego sin desvio
Dime tu vida pasada.
Logrero: Por entrar en tu morada
Yo te la diré sin brio
Nunca hice desvario;
Yo gané
Ocho cuartos que dejé
Á mis hijos e muger;
Enfermé antes de ayer
Et mori no sé porqué,
Mi anima no ordoné
Por no poder;
Mas dejelo a mi muger
Un poder que la ordenase,
E que lo que ella mandase
Se haga sin detener;
Lo que mas pude hacer
De arrebatada,
Fue tomar esta cruzada,
Que fue harto buen aviso
Para ir el Paraiso.
Anjel: No haras tu esa jornada.
Logrero: ¿Como? ¡que! ¿no vale nada?
Anjel: Dos reales
Que dieste á los officiales...
Anjel (al Fraile.) Cuando, padre, vos entrastes
En relegion,
Erades pobre garzon

No teniades qué comer;
Entrastes alli á mi ver
Por comer de mogollon,
No fuera mejor razon
Trabajar,
Que no holgar e tragar?
Del afan de los cuitados
Andais gordos y aviciados,
Lo demás quiero callar,

Fraile: Si aqueso me hade dañar,
Nadie queda
Que no va por esa rueda.

Anjel: El que asi es y aqui verná,
En mi barco no entrará...

Vieja: (Alcahueta, al Diablo barquero)
¿Pasas tambien las mujeres?

Diablo: Todo cabe en la barcada.
¿Cómo vienes tan cargada?

Vieja: ¿Para que saberlo quieres?
Estos son mis menesteres
E mi oficio;
Tengolo por ejercicio
Todas son estas cosillas
Aparejos de fornicio
E de placeres é vicio.
Á la gente
Traigo agora aqui al presente
Cinco mil virgos postizos,
E sin numero de hechizos.
Fué muy sabia y elocuente
Mi persona,
Quierenme los de corona
Porque les pongo remedio.

Diablo: Puta vieja, ojos de mona.

Vieja: Pues otra virtud me abona
Muy honrada,
Que aunque he sido en coroza
Y azotada cinco veces,
El vino que tiene heces
No os dará por ello nada.
Pues la semana pasada
A mi ver,
Le vendi yo á un bachiller
Una moza por doncella:
Más habian entrado en ella

Que en Salamanca á aprender.
Destas cosas sé hacer
Muy sin cuento,
De toda suerte de unguento
Para sanar criaturas
Afeites de mil hechuras:
Por ganar todo lo intento;
Soy mujer que me contento
Con quiquiera;
No como mi compañera
E otras muchas em Sevilla
No mudarán su servilla
Si les dan paga ligera.
No hay otra de mi manera
Tan honrada,
Si no fue la Maldonada
(Á la cual perdone Dios)
Que segun creemos nós
Ella fué martirisada.

Diablo: Alli está canonizada
Vieja: ¡En buena fé!
Diablo: Y per cierto la passé
En aquesto mi navio.
Vieja: ¿Aonde está el amor mio
¡Ai que amigos mios fue!

Judio: ¡Ah marinero!
Paseme por mi dinero,
Que quiero ir á ver á Dios.
Diablo: Ese Dios; mi fé! so yo,
Que ha mucho que aqui te espero.
Judio: ? Y el Dios tiene ese gargueron
Denegrido?
Diablo: Entra ya barbi-hacido:
Pero no entre acá el cabron.
(Que llevaba el Judio)
Judio: Barquero, toma un toston;
Por amor del Dios o pido.

153 (?)

Auto da Barca do Inferno. Feyto por Gil Vicente... He repartida em tres Autos: este primeiro he da viagem do Inferno: trata-se pelas figuras seguintes: Primeiro, a Barca do Inferno: Arrais e Barqueiros d'ella, Diabos, Passageiros, Fidalgo, Onzeneyro, Parvo, Çapateiro, Brizida Vaz, Alcovyteira, Judeo, Corregedor, Procurador e quatro Cavalleiros.

Sem logar nem data. Fol. de 15 pag. a 2 col., com uma vinheta sobre o titulo. Vem descripta no Catalogo da Livraria de Fernando Palha, n.º 1214.

153 (?)

Auto da terceyra Barca que he endereçada a Embarcação da Gloria. Trata-se por dignidades altas, a saber: Papa, Cardeal, Arcebispo, Bispo, Emperador, Rey, Duque, Conde. Primeiramente entrão quatro Anjos cantando e trazem cinco remos com as cinco Chagas, e entrão no seu batel. Vem o Arrais do Inferno e diz ao seu companheiro...

Sem logar, nem data de impressão. In-4.º de 19 pag. com uma vinheta de madeira sobre o titulo. No Catalogo da Livraria de Fernando Palha, n.º 1214.

153 (?)

Prãto de Maria Parda, por que vio as ruas de Lixboa com tam poucos ramos nas tauernas E o vinho tam caro.

In-4.º gothico, de 4 fol. não numeradas, a duas columnas. Sem data, nem logar de impressão. Jorge Ferreira de Vasconcellos cita o *Pranto de Maria Parda*, (*Aulegraphia*, fl. 12) o que nos leva a inferir que conhecera alguma edição anterior a 1530. Existe um exemplar na Livraria Palha, n.º 1014. Antonio Prestes, D. Francisco Manoel de Mello e Filinto Elysio citam estas trovas.

1549

Amadis de Gaula.

Descrevendo esta edição sem data, diz Barbosa Machado: Prohibido pelo Index Expurgatorio castelhano impresso em Valladolid em 1549. É por tanto uma edição anterior a esta data.

1559

No *Catalogus Librorum* da censura em Hespanha, d'este anno, vêm as seguintes composições de Gil Vicente prohibidas, sendo sem duvida de impressão anterior a esta data:

Auto de Dom Duardos, que não teve censura. (Por ventura é o exemplar que trazia a dedicatoria a D. João III reproduzida em algumas edições avulsas do seculo XVII; seria impresso por 1534.)

Auto feito novamente por Gil Vicente *sobre os mui altos e ternos amores de Amadis de Gaula com a princeza Oriana filha del Rei Lisuarte.*

Auto do Fisico (sem indicação do auctor.)

1562 (1.ª ed. integ.)

Compilaçam de | *todalas obras de Gil Vicente*, a qual se | reparte em cinco livros. O Primeyro he de todas | suas cousas de devaçam. O segundo as comedias. O terceyro as | tragicomedias. No quarto as farsas. No quinto as | obras meudas. | *(Emblema)* Emprimiose em a muy nobre e sempre leal cidade de Lixboa | em casa de Ioam Aluarez impressor del Rey nosso senhor. | Anno de M.D.LXII. | *Foi visto pelos deputados da sancta Inquisiçam.* | Com Privilegio Real. | Vende-se a cruzado em casa de Francisco Fernandes na rua nova. | (No fim): Acabouse de emprimir esta compilaçam das obras de Gil Vicente em Lixboa | em casa de Joam Alvarez impressor del Rey nosso senhor na universidade de Co | imbra aos x.i.j. dias do mes de Setembro de M.D.L.xij annos. Vam n'estes ca | bos assinados todos os livros por Luis vicēte por se nã poderē empremir | nem uender outros per outras pessoas que nam tem o previlegio | de sua alteza que no principio vay impresso por que soomē | te os que forem assinados se conheceram serē desta im | pressam e per licença da pessoa a quem se o privi | legio concedeu. Achar se ham neste livro | algũs erros, assi de faltas de letras, como | tãbem algũas mudadas: porem sam tã | conhecidos os erros, que facilmen | te poderaa o discreto lector su | prilos. E por tanto se nam | faz aqui errata delles | porque parece que yr | buscar o erro | ao fim do |

livro, he cousa muy prolixa. Laus Deo (1562.)

In-fol. de 4 fl. não numeradas e 262 fl. irregularmente numeradas; texto em caracteres gothicos a duas columnas, com figuras gravadas em madeira no texto, cercaduras, letras ornadas, armas de Portugal sobre o titulo. Da descripção bibliographica do Catalogo F. Palha: O verso do titulo é branco: na frente da segunda folha acha-se o privilegio, no verso e frente da terceira folha vem a Tavola dos cinco livros contidos no texto: no verso da terceira folha vem um Prologo dirigido ao Rei D. Sebastião por Luiz Vicente, filho do auctor. A frente da quarta folha é occupada pelo prologo do auctor a Dom João III, impresso em caracteres redondos; o verso é branco. Na folha 1 numerada, *Começam as obras de deuaçam. Liuro primeyro* MDLXI com uma cercadura gravada em madeira. Os livros II, III e IV, tambem com cercaduras. -As cabeças de paginas, argumentos e diversas explicações são em caracteres redondos. A foliação até 9 é em numeros arabes e o resto em romanos.»

(Pertenceu o exemplar descripto á Livraria de Vieira Pinto; na de Fernando Palha, n.º 1212.) Exemplar magnifico.

1586 (2.ª ed. integ., deturpada)

Cõpilaçam de todalas obras de Gil Vicente, a qual se reparte em cinco Liuros. O Primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as Comedias. O ter ceyro

as Tragicomedias. No quarto as Far | sas. No quinto, as obras | meudas. Vam emendadas polo Santo Officio | como se manda no Cathalogo deste Regno. — Foy impresso em a muy nobre & sempre leal Ci | dade de Lixboa, por Andres Lobato. | Anno de M. D. Lxxxvj. | Foy visto pelos Deputados da Sancta Inquisiçam. Com Privilegio Real. Está taxada em papel a reis. | (1586.)

In-4.º de 2 fl. não numeradas, 28 irregularmente numeradas. No verso do titulo vêm as informações da Censura. Na frente da folha seguinte vem o privilegio real concedido ao editor Affonso Lopes, moço da Capella do rei, por dez annos; o verso d'esta folha é occupado pela Tavola do primeiro livro. — Na folha numerada 1: *Come | çam as obras | de deraçam.* | Livro pri | meyro. | ✝ | M. D L X X V. Este titulo acha-se em uma cercadura em madeira egual á que foi empregada na edição dos *Lusiadas* de Luiz de Camões (Lisboa, 1572, por Antonio Gonçalves) a cabeça do Pelicano do frontispicio voltada para a direita do leitor, as columnas estão invertidas, e o plintho egualmente voltado. A mesma cercadura, com as peças correctamente reunidas acha-se no começo dos 2.º, 3.º e 4.º Livros. O volume é ornado de pequenas vinhetas em madeira, que se acham em outras edições da época. — Temos visto exemplares tendo sob o titulo do primeiro livro a data M. D. L X X X V, que alguns bibliographos tomaram por data da impressão. Estes exemplares differem tão sensivelmente em algumas passagens do texto, que se dirá que houve duas impressões da mesma data. Este

facto não está explicado. Constatámos estas variantes sobre dois exemplares existentes na Bibliotheca nacional. Catalogo F. Palha, n.º 1213.

Na *Biblioteca de Livros raros y curiosos* de Gallardo, t. IV, col. 1566, descreve-se esta edição.

1586

Auto de Amadis de Gaula, por Gil Vicente. Lisboa, por Vicente Alvares. In-4.º (Cat. Lacerda.) Vid. 1549. Descreve-a Barbosa Machado. É talvez anterior ao privilegio concedido a Affonso Lopes para o exclusivo da edição completa, em alvará de 14 de fevereiro de 1586.

1600 (?)

Barca primera. Lisboa, por Antonio Alvares. Sem data. (Vid. Gallardo, *Bibl. de Livros raros y curiosos*, t. IV, p. 1566.)

1612

Auto de Amadis de Gaula, por Gil Vicente. Lisboa, por Domingos da Fonseca, in-4.º (Descripto no Catalogo dos Livros do seculo XVI por Lacerda.)

Tambem o descreve Barbosa Machado.

?

Auto de Amadis de Gaula. Por Antonio Alvares. (Sem data.) — Descripto no Index Expurgatorio de 1624.

1613

Auto de Dom Duardos, por Gil Vicente. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º

1613

Auto de Dom Duardos. Por Vicente Alvares. Descreve-o Barbosa Machado, e citado no Index Expurgatorio de 1624. In-4.º

1613

Triumpho do Inverno, por Gil Vicente. Lisboa, por Manoel Carvalho. In-4.º — Descreve-a Barbosa Machado; citada no Index Expurgatorio de 1624; aponta-a o Cavalheiro de Oliveira, nos *Amusements périodiques*.

1619

Pranto de Maria Parda. Fol. in-4.º.

1619

Juiz da Beira. (Cita-a Gallardo *Bibl. de Livros raros y curiosos*, t. IV, p. 1566; apontando as licenças de 1619, posto que a tiragem é de 1643.)

1622

Relacion de las Fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la Canonizacion de su Bienaventurado Hijo y Pastor San Isidro. com las Comedias que se representaron y los versos que en la Justa Poetica se escrivieron. Por Lope de Vega Carpio. Madrid, Viuda de Alonso Martin. 1622.

—Na parte antologica d'esta obra vem Excerptos de Gil Vicente.

1623

Auto da Barca do Inferno, por Gil Vicente. Lisboa, in-4.º. Descreve-o Barbosa Machado, e o Cavalheiro de Oliveira.

1623

Auto de Dom Duardos, por Gil Vicente. Braga, por Fructuoso de Basto. In-4.º. Descreve-o Barbosa Machado.

1630

Auto do Juiz da Beira, por Gil Vicente. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º. Descreve-o Barbosa Machado.

1632

Pranto de Maria Parda. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º. Descreve-o Barbosa Machado.

1634

Auto de Dom Duardos. Lisboa, por Antonio Alvares. Descreve-o Barbosa.

1643

Pranto de Maria Parda. (Descreve-a Gallardo, *Ensaio de una Biblioteca de Livros raros*, t. IV, p. 1566.)

1643

Juiz da Beira. (Descripta por Gallardo, *op. cit.*, e por Salvá.)

1643

Juiz da Beyra *(com uma gravura em madeira representando quatro figuras.)* Auto feyto por Gil Vicente, Representado ao muito poderoso Rey Dom João em Almeyrim. Em que entrão as figuras seguintes: Hum Juiz da Beyra, hum Porteiro, hum Ferreiro, e hũa Velha por nome Anna Dias, Calçado Velho, hũ escudeiro, hũ moço, e assi vem quatro irmãos demandando hum asno, que ficou de seu pay. He obra mui graciosa. Em Lisboa, por Antonio Alvarez, 1643, in-8.º, em 8 folhas innumeradas.

Diz Salvá na descripção do n.º 1491 da sua Bibliotheca:

«acha-se nas Obras de Gil Vicente, mas a edição acima descripta contém *numerosas va-*

riantes e algumas addições. Tem licença para se imprimir, datada de 1619, o que revela, segundo a opinião de Salvá, outras edições avulsas.

1647

Dom Duardos. Em casa de Antonio Alvares. (Cita-a Gallardo, *op. cit.*)

1649

Arrenegos que fez Gregorio Affonso, e outros de Gil Vicente. Lisboa, por Domingos Carneiro, 1649. (Com as licenças datadas de 1629.) Consultámos o exemplar da livraria do fallecido camonianista Minhava. Sob a rubrica:

Arrenegos do Barqueiro do Inferno, novamente trovados. Por Gil Vicente, de Lisboa:

Pois o rio vae tão mal,
e a barca tão vasia,
começo do arrenegar
primeiro de minha tia.
Arrenego da phantesia
de quem mais que a mim amou.
Arrenego eu do grou
que voando foi ao céo.
Arrenego de quem morreu
de medo de uma sardinha.
Arrenego da mésinha
que faz inchar o doente.
Arrenego da semente
que não nasce em dois annos.
Arrenego dos humanos
que tem miolo de pato.
Arrenego do barato

que me leva quanto tenho.
Arrenego eu do lenho
que se faz verde no fogo.
Arrenego eu do jogo
onde vou escalavrado.
Arrenego do Prelado,
que se présa de taful.
Arrenego do azul
que está no meio do olho.
Arrenego do piolho
que mais que seu dono val.
. . . .
Arrenego do relogio
que não sabe que horas são.
Arrenego do caravelão
que sempre está em seco.
. . . .
Arrenego do dinheiro
que ganho n'esta viagem.
Arrenego da barcagem
e do malvado Barqueiro.
E a Lucifer requeiro
que por este arrenegar
me queira logo entregar
a priminencia do Inferno.

É uma imitação dos *Arrenegos* de Gregorio Affonso, creado do Bispo de Evora, com quem Gil Vicente tinha relações; esse genero foi muito imitado no seculo XVI. Estes Arrenegos do barqueiro não se encontram no *Auto da Barca do Inferno;* pertencerão ás obras meudas que já em 1562 Luiz Vicente dava como perdidas.

1665

Pranto de Maria Parda, por que viu, etc. Lisboa, por Domingos Carneiro, Impressor das Trez Ordens Militares. In-4.º de 4 fol. a 2 columnas. (Na Torre do Tombo.) Outro na Livraria Palha, n.º 1015.

1671

Auto da Barca do Inferno, por Gil Vicente. Evora, Officina da Universidade. In-4.º. Descreve-o Barbosa, e o Cavalheiro de Oliveira. (Vid. 1623.)

1720

Dom Duardos. (Na Torre do Tombo; outro exemplar na Bibl. publica do Porto.)

1721

Auto do Juiz da Beira, por Gil Vicente. Lisboa, por Bernardo da Costa Carvalho, Impressor do Senhor Infante. In-4.º. (Na Torre do Tombo.)

1723

Auto da segunda Barca, que he a do Purgatorio. Trata-se por Lavradores. Representado na noyte de Natal. Primeiramente entram tres Anjos cantando o Romance seguinte com seus remos. Lisboa Occidental, na Officina de Francisco Borges de Sousa. 1723.

Folheto de 16 pag. a 2 col. Na Torre do Tombo, outros exemplares da mesma data: *Auto da Barca do Inferno.* — *Id. do Purgatorio.* — *Barca da Gloria.*

1766

Arrenegos que fez Gregorio Affonso e outros de Gil Vicente. (Na Torre do Tombo.) In-4.º peq.

1791

Obras ineditas dos nossos insignes Poetas... fielmente trasladadas dos seus originaes antigos, por Antonio Lourenço Caminha. Lisboa, M.DCC.XCI. In-8.º.

No tomo I, a pag. 188, vem uma *Peça antiga de Poesia de Gil Vicente em sua sepultura.* Fica transcripta no presente estudo a pag. 263; ahi se cita uma outra copia do Ms. CXIV-141, fl. 62, da Bibliotheca de Evora.

1832

Teatro español anterior á Lope de Vega. Por el editor de la *Floresta de Rimas* antiguas castellanas *(Don Juan Nicolas Bohl de Faber.)* Hanburgo, en la libreria de Frederico Perthes, 1832. 8.º francez.

Contem as seguintes peças de Gil Vicente:

— *Auto del Nacimiento.*
— *Auto de los Reyes Magnos.*
— *Auto de la Sibila Cassandra.*
— *Auto de los Cuatro Tiempos.*
— *Escena de Rubena.*
— *Comedia del Viudo.*
— Un paso del *Triunfo* del *Invierno.*
— Un paso de *Los Fisicos.*

N'este mesmo volume vêm composições de outros iniciadores do theatro hespanhol Juan del Encina, Bartholomé Torres de Naharro, e Lope de Rueda.

1834 (3.ª ed. integ.)

Obras de Gil Vicente, correctas e emendadas pelo cuidado e deligencia de J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro. Hamburgo, na Officina typographica de Langhoff. 1834. In-8.º grande, 3 vol.

Tomo I. Advertencia, (p. III a IX.) —Ensaio sobre a Vida e Escriptos de Gil Vicente, (p. X a XXXIV.) — Appendice, contendo: Privilegio a Paula Vicente de 3 de Septembro de 1561; e o Prologo de Luiz Vicente dirigido a D. Sebastião; mais algumas notas e excerptos.

De pag. 1 a 385, contém todo o Livro primeiro das *Obras de Devação.*

Tomo II. De pag. 3 a 180, contem o Livro segundo, *Das Comedias;* de pag. 181 a 532 o Livro terceiro *Das Tragicomedias.*

Tomo III. De pag. 3 a 324 vem o Livro quarto *Das Farças;* e de pag. 325 a 391 vem o Livro quinto *Das Obras varias.* Segue-se por ultimo a Taboa glossaria, mostrando a significação de algumas palavras antiquadas, (de pag. 393 a 401.)

É a primeira reproducção do texto de 1562, da edição em folio em caracteres gothicos de extrema raridade, de que quasi se tinha perdido a noticia. Existia um exemplar na Bibliotheca da Universidade de Gottinguen, apontado por Bourterwek na Historia da Litteratura Portugueza. José Victorino Barreto Feio, que estava emigrado de Portugal e que trabalha-

va na restituição dos nossos antigos monumentos litterarios, logo que teve noticia d'esse exemplar de 1562 dirigiu-se a Gottinguen, e por intervenção do estudante portuguez Menezes Drumond pôde conseguir que o exemplar lhe fosse emprestado para extrahir a copia, em que gastou um mez. N'este tempo estava José Gomes Monteiro associado em Hamburgo com José Ribeiro dos Santos em um negocio de seccos e molhados, e auxiliou monetariamente a empreza da publicação das *Obras de Gil Vicente.* Com um certo reconhecimento Barreto Feio inscreveu o nome benemerito como seu co-autor no frontispicio da edição; é natural este reconhecimento verdadeiramente generoso do enthusiasta dos nossos monumentos litterarios. Depois da morte de Barreto Feio em 1851, começou Gomes Monteiro a insinuar-se como tendo trabalhado exclusivamente na edição das *Obras de Gil Vicente* de 1834; a mim m'o declarou muitas vezes, e persuadiu d'isso a Camillo Castello Branco (*Esboços de apreciações*, p. 215), e chegou essa affirmativa até Innocencio. (*Dicc. bibl.*, VI, p. 363.)

José Gomes Monteiro não possuia em 1834 a cultura litteraria para dirigir a edição das *Obras de Gil Vicente;* fugira de Coimbra por occasião do assassinato dos Lentes em 1828, pelo facto de apenas morar na rua das Cosinhas com alguns dos estudantes que engendraram esse crime. E' certo que todos esses estudantes foram prezos, á excepção de um, cujo nome segundo Martins de Carvalho, sempre se ignorou. José Gomes Monteiro fugiu para Inglaterra, e d'ahi por ordem paterna

foi para Hamburgo, onde se estabeleceu no commercio com o seu activissimo patricio José Ribeiro dos Santos. Já se vê que o estudante terceirannista, n'esta tremenda agitação da fuga de 1828 e trabalhos de sociedade commercial de uma casa que tempos depois falliu com o passivo de duzentos contos de réis, não tinha os vagares para se entregar a estudos litterarios, nem mesmo os seus importantes gastos foram com prazeres d'esta natureza. Porém louvemos sempre o auxilio pecuniario prestado a este patriotico empenho; é o que lhe compete. Costa e Silva no *Ensaio biographico-critico* começado a publicar em Lisboa, em 1850, ainda em vida de Barreto Feio, referindo-se á inferencia que fixa a data do nascimento de Gil Vicente, escreve com segurança: «torna-se mui provavel a opinião *do seu illustre Editor e meu douto amigo o snr. José Victorino Barreto Feio*, de que o nascimento de Gil Vicente fôra no anno de 1470.» (*Ens. biogr.*, I, 242.) O mesmo Costa e Silva insiste n'outras passagens: «*O sr. Barreto Feio* já fez esta observação no *Ensaio sobre a Vida e Escriptos de Gil Vicente*, que elle collocou á frente da *sua Edição* das Obras d'este Poeta.» (ib., 248.) E ainda mais cathegoricamente, attribuindo o trabalho exclusivamente a Barreto Feio: «Felizmente para as nossas lettras, o meu illustre amigo o sr. José Victorino Barreto Feio, o traductor de Salustio e de Virgilio, visitando a Bibliotheca da Universidade de Goettinguen ali deparou com um exemplar da primeira edição de Gil Vicente, de que tirou uma copia fiel e exacta: sobre que fez terceira edição, em Hamburgo

na Officina de Langhoff, no anno de 1834. (*Ib.*, p. 267.) [1] Gomes Monteiro, depois da fallencia em Hamburgo, regressou ao Porto, onde exerceu por algum tempo o logar de recebedor de fazenda do bairro de Cedofeita, passando depois a gerente de uma livraria franceza. Nas conversas de pasmatorio do armazem é que ia espalhando estas noticias dos seus trabalhos litterarios: a uns contava que Garrett antes de morrer lhe escrevera que protegesse a sua memoria, e que para isto offerecera um conto de reis a Herculano para que escrevesse a biographia de Garrett; a mim dizia-me que dera a Ramalho Ortigão o drama francez sobre Camões com a indicação das scenas de que se apoderára Castilho; a outros dizia que fornecera a Seromenho notas para a dissertação do concurso da *Origem da Lingua Portugueza*, e a Seromenho e Camillo dava a entender com superior abnegação que eu lhe plagiára um seu planeado estudo sobre *Sá de Miranda*. Nos ultimos annos da vida fazia insistir mais a sua affirmativa sobre a paternidade da edição das *Obras de Camões*, que sempre se reconheceu e se prova pelo proprio texto ser de Barreto Feio.

Restituido o trabalho ao seu auctor digamos do merecimento da edição. Só quem examinar o texto em caracteres gothicos a duas columnas da edição de 1562 é que reconhece

[1] Estas transcripções foram já apresentadas no folheto *Sciencia e Probidade*, p. 17, contestando a José Gomes Monteiro as infundadas pretenções a esse trabalho litterario da edição de Gil Vicente.

a difficuldade de uma boa leitura e de uma laboriosa interpretação das situações dramaticas e respectivas rubricas. N'este ponto a copia de Barreto Feio, á parte pequenos e inevitaveis equivocos, será sempre a base para uma boa leitura do velho texto vicentino. Revela-se n'este trabalho o critico costumado á recensão dos monumentos classicos.

1838

Tesoro del Teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestres dias; arreglado y dividido en cuatro partes, per D. Eugenio de Ochoa. Paris, Imprenta de Casimir y Crapelot, 1838. 5 vol. in-8.º francez. *(Com retratos.)*

Contem no tomo I, as seguintes peças de Gil Vicente:

- Escena primera de la comedia *Rubena.*
- *El Viudo.*
- *Auto pastoril del Nacimiento.*

1840

Panorama, t. IV, pag. 275, publicou-se o Epitaphio de Branca Bezerra, composto por Gil Vicente seu marido.

1844

Obras de Gil Vicente, correctas e emendadas pelo cuidado e diligencia de J. V. Barreto Feio, e J. G. Monteiro, etc. (E' a mesma edição de 1834, com um novo frontispicio postdatado.) Innocencio dá conta d'esta fraude litteraria.

1852 (4.ª ed. integr.)

Obras de Gil Vicente. Lisboa, 1852, 3 vol. in-8.º pequeno. (Faz parte da collecção intitulada *Bibliotheca portugueza.*) E' uma reproducção da edição de Hamburgo, de 1834. Tem apenas o merecimento de transcrever por inteiro aquellas passagens que faltavam na edição de Hamburgo, por que por vezes o exemplar das Obras de Gil Vicente de Goettinguen estava roto em algumas folhas.

1896

Farça de Inez Pereira. (Imprimiu-se como separata do *Archivo Theatral*, e entrou no commercio.)

Não apontamos n'esta Bibliographia os Autos attribuidos a Gil Vicente, *Auto da Donzella da Torre*, e *Auto de Dom André*, que serão estudados no volume sobre a *Eschola de Gil Vicente.*

EXCURSUS I

GIL VICENTE, OURIVES

I

O primeiro documento em que se acha publicado o nome de *Gil Vicente, Ourives*, é o testamento do rei D. Manoel, de 17 de abril de 1517, o qual está impresso nas *Provas da Historia genealogica;* [1] por uma das suas clausulas se sabe que o assombroso artista da Custodia do Mosteiro dos Jeronymos, de Belem, se chama *Gil Vicente:*

«Item, mando que a *Custodia feita por Gil Vicente para o mosteiro de Belem*, seja entregue á dita Casa, bem como a *grande Cruz*, que foi guardada na minha thezouraria *feita tambem pelo mesmo Gil Vicente*, e tambem as Biblias escriptas á penna, que fazem parte do meu guarda-roupa, as quaes são guarnecidas de prata, com cobertura cramesi.»

---

[1] Souza, *Provas da Hist. geneal.*, t. III, p. 328. Lisboa, 1735-1749.

Depois d'esta importante revelação, podia tambem lêr-se o extracto do testamento da rainha D. Leonor, viuva de D. João II, datado de 1521, o qual vem publicado na *Chronica seraphica* [1] de Frei Jeronymo de Belem, e falla accidentalmente do ourives Gil Vicente:

Item, deixo ao dito Moesteiro da Madre de Deus o *Relicario* que fez Mestre João, [2] em que está o Santo Lenho da Vera Cruz.....

---

[1] *Chron. seraphica da santa Provincia dos Algarves*, t. III, p. 85. Lisboa, 1755.

[2] No *Catalogo da Exposição de Arte ornamental* de 1882, n.º 153 (sala M) vem a seguinte descripção d'esta preciosidade:

Relicario de ouro esmaltado. Altura 0m,28. Largura 0,m14. Representa um oratorio com a base rectangular, sobre o qual se erguem quatro columnas que sustentam a parte superior com fórma de concha. Nas paredes lateraes vêem-se dois arcos de volta redonda sobre pilastras e por cima d'elles oculos circulares. No entablamento lê-se em caracteres romanos a inscripção seguinte: MISERICORDIE. TUE. MORTIS. GRAVISIME. DULCISIME. DOMINE. JEZU. XE. RESPLENDOR. PATRIS. CONCEDE. NOBIS. FAMULIS. TUIS. Na parte anterior, superior e central do arco tem as armas reaes com a corôa, encimadas por uma urna. A volta do arco é revestida exteriormente de escamas esmaltadas. Na parte superior eleva-se uma urna coberta por uma perola. A parte inferior de cada uma das columnas da frente é adornada com o camaroeiro, divisa da rainha D. Leonor. No fundo, dentro de um nicho, n'um tubo de cristal, está a reliquia que é um espinho. A face anterior da base tem engastada uma esmeralda. Atraz, na face posterior do arco, está representado o Calvario em baixo-relevo. Na parte inferior vê-se um medalhão circular com uma cabeça de mulher, talvez a rainha

e os dous Calices que andam em minha Capella a saber, o que corregeo Gil Vicente, e outro dos que elle fez, que está já no dito Moesteiro, etc.» De todas estas obras do incomparavel artista aquella que se conservou cuidadosamente foi a Custodia; na Exposição universal de Paris de 1867, appareceu essa maravilha, que prendeu todas as attenções, e mesmo motivou na imprensa periodica uns

---

D. Leonor, e em roda uma fita com a inscripção seguinte: *Casa M. D.* (Casa da Madre de Deus?) Principios do seculo XVI.

Quem será o *Mestre João?* Camillo Castello Branco considerava-o o mesmo artista a quem D. Manoel encommendára a Custodia que offertou ao Convento da Conceição de Beja, segundo um documento extractado por João Pedro Ribeiro nas *Dissertações chronologicas*. Sem comtudo justificar essa identificação, publicou o Dr. Souza Viterbo o Alvará de D. Manoel de 25 de junho de 1511, junto do qual vinha um recibo assignado *Johan van der Staggolstsyt* (appellido difficil de ler) que revela um artista flamengo, hollandez ou allemão.

Escreve Viterbo (*Diario de Noticias*, n.º 5.785):

E' importantissima a luz que provém do exame d'esse documento, que apparece agora pela primeira vez na integra. Está explicado o motivo porque se chama simplesmente *mestre João* ao ourives; é porque elle era estrangeiro e tinha um nome ingrato a ouvidos portuguezes. Eis o alvará de D. Manuel:

=Nos el Rey mandamos a vos Joham de Saa Recebedor da especearia da nosa casa da India e aos sprivães della que des a *mestre Joham* orivez cento e trinta e hum mill quatro centos e trinta réis que lhe mandamos dar em comprimento dos c l j I I I I x x x (131$430 rs.) que lhe sam devidos de feitio da Costodia que lhe mandamos fazer pera o mosteiro da com-

certos reparos por se lêr pregada a etiqueta: *Appartient à S. M. le rei Don Louis.* Parecia que estava suscitado o interesse para se iniciarem pesquizas historicas sobre a individualidade do *Ourives* Gil Vicente; mas a apathia mental era mais forte. Sómente depois de o termos identificado em 1872 com o *poeta* dos Autos, o fundador do Theatro portuguez, levado por umas noticias genealogicas, é que se excitaram as controversias, que forçaram a investigações e conduziram ao encontro de um dado numero de factos positivos. Essa polemica sobre a identificação de Gil Vicente *Ourives* e *Poeta*, tem tambem as suas phases que merecem ser historiadas. Apurou-se que eram duas individualidades coexistentes na mesma epoca, e com muito proximo parentesco. Tendo já estudado o *poeta* na sua vida

ceição de Beja porque dos vinte mill reis que falecem pera cumprimento leva outro desembargo pera eitor nunez dos quaes tinha outro desembargo pera Joham de figueiredo que foy roto ao asignar deste. E vos fazelhe delles boom pagamento em pimenta a Rezam de vinte e dous cruzados o quintall. E por este com seu conhecimento mandamos que vos sejam levados em comta. Feyto em Lisboa a x x b (25) dias do mes de junho, affonso figueira o fez, anno de mill e bxj (1511) annos.

Rey...=

Ate aqui o documento não differe essencialmente do extracto que dá João Pedro Ribeiro. O recibo, porém, é que é uma revelação. Está assignado por *Johan van der Staygolstsyt.* Esta ultima palavra é um pouco difficil de decifrar. No emtanto vê-se que é um estrangeiro, flamengo, hollandez ou allemão.

e influencia litteraria, tentamos um rapido esboço biographico do *ourives*, como contribuição para quem tiver de escrever a Historia da Arte Portugueza.

De Gil Fernandes, ourives de Guimarães, que trabalhava ainda pelo seu officio em 1485 já de provecta edade, provieram do seu consorcio com Joanna Vicente, trez filhos:

— Vicente Affonso, que foi curtidor e viveu em Guimarães;

— Martim Vicente, *ourives de prata em Guimarães*, que do seu casamento teve *um filho unico, Gil Vicente, o que fez os Autos;*

— Luiz Vicente, que tambem foi ourives de profissão, e casou em Guimarães com Filippa Borges, natural de Barcellos, filha de Martim Borges, ramo segundo dos Borges de Creixomil, da comarca de Barcellos. [1] D'este casamento nasceram os seguintes filhos:

— *Gil Vicente*, que seguiu como seu pae a *profissão da ourivesaria*, e trabalhou em Lisboa;

— Filippa Borges, que obteve por via de *seu irmão* um alvará de tença de dote para casamento em 1514;

— Joanna Vicente (pseudonymo de Paula) que teve amores com Affonso de Albuquerque, de que nasceu por 1499 Braz de Albuquerque;

— Affonso Vicente, do qual os genealogistas dão vagas referencias.

[1] Os genealogistas Fr. João da Conceição Vianna, Antonio Feo Cabral de Castello Branco e Jacintho de Pina Loureiro, que seguiu o sr. Visconde de Sanches

Pela edade d'estes filhos, vê-se que uns eram já nascidos quando Luiz Vicente veiu trabalhar pela sua arte para Lisboa, e outros cá nasceram, como se verifica pela protecção de Gil Vicente a sua irmã Filippa Borges.

Pelo testamento da rainha D. Leonor sabemos que Gil Vicente trabalhava por ordem d'ella em peças de ourivesaria religiosa; e que a rainha lhe ligava uma alta importancia, por isso que o recommendou em 1496 a seu irmão o rei D. Manoel, quando subiu ao throno. O facto do rei lhe encommendar em 1503 a obra portentosa da Custodia feita com o primeiro ouro recebido das parias de Quilôa, bem nos revela o apreço em que era tido o genio de Gil Vicente; D. Manoel em um alvará de 15 de fevereiro de 1509, dando-lhe a vedoria dos trabalhos de ouro e prata que se fizessem para o Hospital de Todos os Santos, Mosteiros de Belem e Freires de Thomar, chama-lhe: *Gil Vicente ourives da Senhora Raynha minha irmã*... e em outro documento do mesmo rei, alvará de 4 de fevereiro de 1513, se lê tambem: *Gil Vicente, ourives da Raynha muito minha amada e*

de Baena, consideraram este ourives *Luiz Vicente* pae de *Gil Vicente o dos Autos*, o que é contradictado pelos documentos historicos que vão no seu logar. Comtudo o seu erro é explicavel, porque Luiz Vicente *de Castro* (filho do poeta) é pae de Gil Vicente *de Almeida*, tambem poeta dramatico do seculo XVI. Portanto o reconhecimento d'este erro justifica a paternidade de Martim Vicente indicada por Alão de Moraes como a do poeta.

prezada irmã... e n'este mesmo diploma nomea-o *Mestre da balança da moeda.* Havia da parte do rei D. Manoel uma certa vontade de beneficiar Gil Vicente, por isso que a rainha D. Leonor no seu perpetuo lucto poucos trabalhos poderia encommendar-lhe; o ourives nada pedia para si, mas desejava facilitar o casamento de sua irmã mais nova Filippa Borges, para que lhe não acontecesse o que succedera a Paula (Joanna Vicente) que tivera solteira um filho do terrivel Affonso de Albuquerque. Obteve um alvará de lembrança de dote em 1514, o qual foi entregue em 21 de setembro de 1515, por estar contractado o casamento de Filippa Borges com o uchão do principe D. João, um Estevam de Aguiar. Eis o alvará:

«Dom Manuell per graça de deus Rei de purtugall e dos algarves daquem e dalem mar em africa senhor de Guinee, etc. mandamos a vós Recebedor da sisa do pescado e madeira e ao espriuam d'esse oficio que do rendimento d'ella d'este anno passado de quinhentos e XIIIJ° dees a *gill vicemte* vinte mill reis de que lhe fazemos mercê *para ajuda do casamento de felipa borgees sua Irmãa* de que tinha hum nosso aluará de lembrança que foy roto perante nos. Vos fazei-lhe deles mui bom paguamento, e por esta carta com seu conhecimento vos seram levados em conta. Dada em lixboa aos XXI dias de setembro el Rei ho mandou per Dom pedro de Castro do seu conselho e veador da sua fazenda. Antonio daffonseca a fez de j̃ b^c x v. (1515.)

(tem a assignatura do Rei.)
dõ p.° de Cast.°

xx rs. a *gill vicemte* de que lhe vossa A. (alteza) fez mercee *pera casamento de felipa borgees sua irmãa* de que tinha huum aluará de lembrança, que foy roto, na casa da madeira e pescado (do anno pasado.)» [1]

Depois de descoberto este documento pelo sr. visconde de Sanches de Baena, no archivo da Torre do Tombo, um outro investigador acerrimo logrou ahi descobrir no vasto Corpo chronologico o recibo perdido d'esta quantia referida:

«*Gill uiçemte mestre da balança*, diguo que he verdade que recebi de Joham manuell recebedor da sysa do pescado e madeira o vimte mill reaes, contheudos neste mandado e porque he verdade lhe dey este conhecimento asynado per mjm a vimte e cinquo de setembro de mil bᶜ e xb. Duarte Nunes

Gill Uiçemte.»

Teve a fortuna d'este achado o general Brito Rebello, a quem interessa vivamente esta questão de Gil Vicente; [2] diante d'essa

[1] *Corpo chronologico*, P. 2, Maço 60, doc. 144. (Torre do Tombo.) Publicado pela primeira vez pelo sr. visconde de Sanches de Baena, *Gil Vicente*, p. 52; como não logrou descobrir o recibo d'esta tença, não viu toda a luz, julgando ser este Gil Vicente o *poeta*, e n'esta convicção acceitou o schema genealogico dos linhagistas citados.

[2] O nosso prestante amigo tirou um fac-simile photographico d'este recibo avulso e muito maltratado, destinado para um estudo que tenciona publicar ácerca de

affirmação cathegorica de que *Gil Vicente, ourives da rainha D. Leonor*, e *mestre da balança da moeda* é o irmão de Filippa Borges, fica estabelecido com segurança o seu schema genealogico, o qual se confundia com o do poeta, seu primo. E' esta a importancia capital do recibo achado. Pela descendencia de Filippa Borges se estabelecem as relações do parentesco entre os dois genios, não sendo possivel confundil-os. [1]

Segundo os linhagistas, Affonso de Albuquerque teve em *verdes annos* um filho natural, que o rei D. Manoel legitimou, e que herdou a casa de seu pae, constituindo um importante morgado. Este facto tambem se liga á biographia do ourives Gil Vicente e a

Gil Vicente. Como porém este livro tinha de apparecer brevemente, e para que não viesse prejudicado na exposição historica o sr. Brito Rebello concedeu-nos o tirar uma copia d'elle, sem prejuizo dos seus pontos de vista, sobre que mantem reserva.

[1] Do casamento de Filippa Borges com Estevam de Aguiar Godinho proveiu D. Luiz de Menezes; d'este nasceu D. Antonio de Menezes, que casou em segundas nupcias com sua prima *Valeria Vicente*, filha do poeta Gil Vicente. Era tambem o neto de Estevam de Aguiar primo de Braz de Albuquerque (Affonso de Albuquerque) filho natural de Joanna Vicente. Por aqui se vê como as duas familias do *poeta* e do *ourives* se enlaçavam por casamentos, e como se explicam as relações com Affonso de Albuquerque. Tambem Gil Vicente de Almeida neto do poeta casou com Helena Gil, neta do ourives, em segundas nupcias, tendo desposado em primeiras uma parenta, D. Maria Tavares, de Barcellos, dos Borges de Creixomil, parenta tambem do ourives.

esclarece. Affonso de Albuquerque ao partir para a India levou um filho do ourives Gil Vicente, que foi um dos seus secretarios e de toda a sua confiança. N'esta mesma occasião da partida para a India, pediu a D. Manoel a legitimação de seu filho Braz de Albuquerque, que tivera de uma mulher solteira de nome *Joanna Vicente*. Na Carta de legitimação de 26 de fevereiro de 1506: querendo fazer graça e mercê a bras filho de afonso dalbuquerque fidalguo de nossa casa e de *Joanna vicente* mulher solteira ao tempo de sua nacença, de nossa certa ciencia e poder ausoluto que avemos despensamos com elle e legitimamollo e abelitamollo e fazemollo legitimo e queremos e outorgamos que aja e possa aver todallas honrras, privilegios, liberdades que de feito e de direito aver poderia assi como se de legitimo matrimonio nacido fosse, e que outrosy possa aver e herdar em beens de seu pae e mãy e de outras quaesquer pessoas....... e que outro sy possa sobceder abintestado ao dito seu pay e mãy.... e que outro sy possa sobceder em morgados... [1] Por este documento constou, pela primeira vez, quem era a mãe do filho natural de Affonso de Albuquerque, e por elle se vê tambem que Joanna Vicente tinha bens, os quaes poderiam ser herdados por Braz de Albuquerque. Vê-se que era absurda a tradição dos linhagistas, que desconhecendo

[1] Este documento foi publicado pelo visconde de Sanches de Baena no *Resumo historico e genealogico da Familia de Affonso de Albuquerque*, p. 37.

esse nome, davam á mãe de Braz de Albuquerque a designação vaga de *escrava, africana ou mourisca*. Affonso de Albuquerque tivera um filho em *verdes annos;* póde-se hoje confirmar isto, pois que se corrigiu e fixou o anno do seu nascimento em 1462. [1] Foi portanto aos trinta e sete annos, na edade mais fortemente apaixonada; porque quando elle embarcou para a India em 1506, tinha Braz de Albuquerque pouco mais de seis annos (morreu em 1580 com 80 annos) podendo affirmar-se que nascera em 1499. Uma vez fixada a data do nascimento de Braz de Albuquerque, fructo dos amores do grande capitão, facilmente se deprehende a edade de Joanna Vicente, que só poderia ser irmã do ourives, e não filha como dão a entender alguns linhagistas. Mas, quem era esta Joanna Vicente? No seu *Resumo historico e genealogico* escreve o sr. visconde de Sanches de Baena: «Respondemos em nome do infatigavel genealogista Fr. João da Conceição Vianna: *Um nome supposto, um segredo*, que o filho soube respeitar, e que pela honra de uma senhora casada não podia revelar. O verdadeiro nome de Joanna Vicente era o de Paula Vicente, que teve entrada na côrte de D. João II e D. Manoel, dos quaes o grande Affonso de Albuquerque foi estribeiro-mór e

[1] Em uma monographia de Brito Rebello, *A edade de Affonso de Albuquerque*. Coimbra, 1896. Data fixada pelas *Cartas*, vol. I, p. 34 e 360.

camarista, etc.[1] Brito Rebello achou em documentos da Torre do Tombo outras *Paulas Vicentes*, que não são a filha do poeta; é pois natural, que essa Paula, que teve amores com Affonso de Albuquerque dos quaes nasceu em 1499 Braz de Albuquerque, viesse a casar, sendo por isso necessario encobrir o seu nome com o pseudonymo de Joanna Vicente, que tomára de sua avó. D'ahi o *segredo* conservado por honra de uma *senhora casada*, como observou o linhagista Fr. João da Conceição Vianna na tradição genealogica. Pelas relações de Affonso de Albuquerque com o ourives Gil Vicente é que este lhe confiou seu filho Vicente Fernandes em 1506 para o levar comsigo na viagem para a India. E pelas relações de estima do rei D. Manoel com o ourives da rainha sua irmã, se justifica a fórma tão honrosa da legitimação de Braz de Albuquerque e o empenho com que o tratou logo que teve noticia da morte de Affonso de Albuquerque succedida em 16 de Dezembro de 1515. Os casamentos continuados nas familias do ourives e do poeta, estabeleciam um certo parentesco com Braz de Albuquerque, como o de seu terceiro primo D. Antonio de Menezes com Valeria Borges, e de seu quarto primo D. Luiz de Mene-

[1] *Resumo*, p. 27. O resto da noticia baseia-se na confusão d'esta Paula com a filha do poeta Gil Vicente, (nascida em 1514) e irmã de Martim Vicente, filho do poeta, segundo Alão de Moraes, o qual foi para a India em outra época. Feitas as correcções pelas datas chronologicas, apura-se a tradição.

zes com D. Antonia Borges, filha de Gil Vicente de Almeida.

O exame d'estas particularidades genealogicas torna-se o meio unico para supprir a falta de documentos ou muitas vezes explicar o laconismo inintellegivel d'elles. Por estes amores de Affonso de Albuquerque com Joanna Vicente, é que melhor se aprecia como Vicente Fernandes, filho do ourives, foi escolhido para secretario do terrivel governador.

Segundo os linhagistas citados pelo sr. visconde de Sanches de Baena, o ourives Gil Vicente, tendo transferido a sua officina para a capital «casou em Lisboa, mas não foi possivel acertar com o nome da sua companheira.» *(Op., cit.*, p. 6.*)* Passados quatro annos depois da publicação d'este estudo, descobriu o sr. Gomes de Brito esse nome, em um cadastro da Camara municipal de Lisboa da contribuição que competia a cada pessoa para satisfazer o pedido das côrtes de 1564; ahi se lê: «Melicia Rodrigues, *mulher que foi de Gil Vicente*, moradora nos mesmos paços velhos da Alcaçova.» [1]

[1] Não posso encarecer a delicadeza e promptidão com que o meu erudito amigo Gomes de Brito, logo que lhe fallei n'esta sua descoberta no archivo da Camara municipal de Lisboa, me facultou immediatamente todas as suas investigações, e coadjuvando-me a examinar o *Livro de Lançamento* e serviço que a Cidade de Lisboa fez a El Rei no anno de 1565. Ahi, na divisão da Rua Direita de Santa Cruz do Castello vem os seguintes contribuintes da derrama:

— Francisco Borges, guarda da porta dos paços velhos da Alcaçova, pagara....

Os documentos historicos determinam-nos com toda a segurança os seguintes filhos do ourives Gil Vicente:

— Vicente Fernandes;

— Belchior Vicente;

— P.e Gil Fernandes.

Pela elucidação biographica d'estes individuos chega-se a uma clara individualisação do ourives e do poeta, e ao conhecimento dos enlaces matrimoniaes entre as suas familias, que tanto complicavam a identificação dos dois homonymos, quando nos documentos officiaes appparecia a antonomasia de *filho de Gil Vicente*. Nos *Commentarios de Affonso de Albuquerque*, (P. III, cap. 52) encontra-se uma referencia antonomastica: Affonso de Albuquerque desejava tanto tomar alguma concrusão com o Hidalcão, que mandou logo recado a Garcia de Sousa, que estava sobre

— Gonçalo Rodrigues, tabellião no Terreiro dos paços velhos....

— Melicia Rodrigues, *mulher que foi de Gil Vicente*, nos mesmos paços....

Por esta lista vê-se que esses tres individuos moravam junto dos paços velhos da Alcaçova; pelo appelido de Rodrigues não será hypothese forçada considerar a mulher de Gil Vicente proxima parente do tabellião Gonçalo Rodrigues; como tambem, sabendo-se que o ourives era filho de Filippa Borges, dos Borges de Creixomil, da comarca de Barcellos, não nos repugna considerar esse Francisco Borges guarda da porta dos paços velhos da Alcaçova como parente da familia.

Adiante deixamos a descripção d'este importantissimo codice da população collectavel de Lisboa em 1565.

Dabul, que largasse a navegação do porto, não sendo mercadorias defezas, e que se os mouros quizessem seguros pera suas náos navegarem que lh'os mandasse pedir a Goa. Despachado este Embaixador, mandou Affonso D'albuquerque em sua companhia, para assentar paz Diogo Fernandes, adail de Goa, e o *filho de Gil Vicente* por seu escrivão, e João Navarro por lingua, e seis cavalgaduras, e um capitão da terra cõ vinte piães pera servirem pelo caminho.» [1] A quem se referia esta gloriosa antonomasia? Como a personalidade do poeta era mais conhecida no começo d'estes estudos, interpretámos o *filho de Gil Vicente* como sendo esse Martim Vicente filho do poeta, que segundo Alão de Moraes, *serviu bem na India, onde morreu solteiro.* Camillo Castello Branco entendeu que era um filho do poeta com o mesmo nome do pae: «Braz d'Albuquerque, o historiador, quiz resalvar o equivoco que se daria, *pondo o nome do pae que era o mesmo do filho;* ou teria de repetir nomes contra a belleza da redacção em que primou. *Gil Vicente* devia ser um dos seis ou sete escrivães que Affonso de Albuquerque usava trazer comsigo, um dos quaes foi Gaspar Corrêa.... [2] Como se vê, cita as *Lendas da India*, porém se elle e eu as tivessemos consultado achariamos a verdade, sem a incerteza das interpretações. Sobre esta embaixada mandada por Affonso

---

[1] *Op. cit.*, p. 442. Ed. 1576.

[2] *Historia e Sentimentalismo*, I, p. 14.

de Albuquerque ao Hidalcão em 1512, em que ia por escrivão o *filho de Gil Vicente*, consultou o visconde de Sanches de Baena as *Lendas da India*, e ahi deparou com a seguinte passagem:

«E ysto despachou per ante o embaixador, e o despedio com lhe fazer mercê, e mandou com elle por messigeiro Diogo Fernandez, dail de Goa, e *Vicente Fernandes* per seu escrivão, e Pero Navarro per lingoa, com dez encaualgaduras, e hum naique com cincoenta piães de seu serviço.[1] Confrontando este periodo com o dos *Commentarios*, vê-se que Gaspar Corrêa, testemunha d'este facto que relata, traz outro nome do interprete, e sem indicar a antonomasia do *filho de Gil Vicente*, põe simplesmente o nome de Vicente Fernandes. Assim comprovava o illustre genealogista o seu schema; o professor Freitas expondo lucidamente as phases da questão vicentina, mostrou as consequencias que se tirariam d'este facto, se elle fosse mais cedo discutido: O escrivão, *filho de Gil Vicente*, chamava-se Vicente Fernandes. A antonomasia não alvejava pois o poeta, que não teve filho com semelhante nome. Evidentemente entre os individuos que usavam o nome de *Gil Vicente*, corriqueiro na época, havia além do poeta um outro que se destacava dos seus homonymos. Apresentava-se por conseguinte um novo caminho por onde a

---

[1] *Lendas da India*, t. II, p. 322. Edição da Academia.

questão podia e devia tentar uma saída mais satisfactoria.» [1] A celebridade do poeta em 1512, estribava-se já em onze Autos que escrevera e representára na côrte, quasi todos a pedido da rainha D. Leonor. Quem sería pois esse glorioso Gil Vicente, cujo nome era uma antonomasia que se apontava até nos documentos officiaes? Em uma peça judicial de 1540 achada no Archivo nacional pelo visconde de Juromenha, lê-se: *Belchior Vicente, filho de Gil Vicente*, moço da capella d'el-rei. Aqui temos repetido o caso anterior; não é o poeta, mas o ourives o de que aqui se trata. Foi facil confundir as duas individualidades.

Nas *Provas da Historia genealogica* traz D. Antonio Caetano de Souza a lista do pessoal da Capella de D. João III, e ahi vem apontado: — *Belchior Vicente, filho de Gil Vicente*, entre os outros moços da capella. [2] O documento achado pelo visconde de Juromenha, em que elle figura como testemunha de factos passados em 1519, como sendo *moço pequeno*, é datado de 16 de Abril de 1540. N'elle se diz, além de moço da capella real, *morador na Alcaçova*. No inventario dos bens de Luiz Vicente, filho do poeta, em 1584, vem descripta esta casa: «It. humas casas na cedade de lixbõa que sam duas muradas pequenas que estam á *Alcaçova*, que partem cõ dom Fradique e cõ casas que fo-

[1] *Gil Vicente*, por Sanches de Baena, p. XVI.

[2] *Provas*, t. II, p. 789.

ram de frãcisco serram, e sam forras e estam derrubadas e nã sam moradas per caso da guarniçam dos castelhanos — avaliadas em dez mill reis.»[1] Os dois primos eram ambos empregados no paço; em 1552 era moço da camara do princepe D. João, este Luiz Vicente, que publicou as Obras de seu pae; Belchior Vicente era casado e dera a uma sua filha o nome de Paula Vicente.

Transcrevemos aqui o trecho da peça judicial de 16 de Abril de 1540, em que se acha o seu depoimento:

«Item *bellchior rycemte fylho de gyll rycemte* que deus perdoe, moço da capella del Rey e morador nall caceua testemunha jurado aos santos avangelhos e preguntado pelo costume, disse que he amygo do sopricante e dirá a verdade.

«item preguntado elle testemunha pelo conteúdo na pytyçam do sopricante garcya ffernandes que lhe foy lida, etc. dise elle testemunha que he verdade que sendo elle testemunha *moço pequeno* (1518) elle ouvyo dizer *a seu pay que deus aja* (1540) que el Rey dom manoell que santa groryа aja encarregara a obra da pyntura que se mandava fazer pera o corucheo do limoeyro a ffrancisco amriquez conteúdo na pytiçam, e que elle testemunha vio em casa de ffernan dallvarez huma pytiçam que ho sopricante ffizera a ell Rey noso senor a qual andava pregada huma carta per que o dito tynha feito mercêe ao

---

[1] Apud Sanches de Baena, p. 81.

sopricante do offycio de passavante que ficara per falleçimento do dito ffrancisco amriquez; e que a dita carta dezya que casando elle sopricante com huma filha do dito ffrancisco amriquez sua alteza dezya que lhe darya ajuda pera seu casamento; e que avendo de ffazer alguma cousa do dito officio de passavante o darya ao sopricante; e sabe elle testemunha que o dito sopricante casou logo com a filha do dito ffrancisco amriquez e com ella está casado e tem ffylhos e filhas e asi sabe que o sopricante per bem do que dito he açeitou a obra do dito corucheo, e elle testemunha o vyo andar trabalhando n'ella; e all nom dixe somente tornou a dizer elle testemunha que a dita pytiçam e carta elle a vyo andar em moço em casa de ffernão dalvarez; e entam ouvyo dizer a pero amriquez que o sopricante hera agravado em o nom despacharem poys hera jostiça e all nom dixe. Gonçalo tarouco o esprevy.» [1]

Os tres linhagistas consultados pelo visconde de Sanches de Baena, dão como filho do ourives Gil Vicente, ao «Padre Gil Fernandes, que instituiu um vinculo, (ou praso de rigorosa geração) em testamento encerrado a 6 de agosto de 1567; e que teve uma filha bastarda chamada Helena Gil, a qual foi *segunda mulher* de seu segundo primo Gil

[1] Publicado na integra pelo visconde de Sanches de Baena, op. cit. p. 44 a 51. Não reproduzimos os depoimentos de Inhigo Lopes, Christovam de Figueiredo e Jorge Affonso, por que são extensos e sem interesse para o nosso estudo.

Vicente de Almeida...» [1] Era este, filho do primeiro casamento de Luiz Vicente, e portanto neto do poeta; sua segunda mulher, Helena Gil, era neta do ourives. Assim vêmos como as familias dos dois extraordinarios artistas se fusionavam, e em um mesmo individuo se ajuntaram os seus bens de fortuna.

A época da morte de Gil Vicente póde fixar-se em 1539; pois que pela prova testemunhavel do requerimento de Francisco Fernandes, se encontra o depoimento do filho do ourives, pela seguinte fórma:

---

[1] Baena, op., cit., p. 6. — Cumpre notar, que Gil Vicente de Almeida *(neto do poeta dos Autos)* antes d'este casamento em segundas nupcias com Helena Gil *(neta do ourives)*, casou primeiramente com D. Maria Tavares, em 1580, a qual viuvára de Gaspar de Góes do Rego, morto dois annos antes em Alcacer-Kibir. No *Livro do Lançamento do serviço da cidade de Lisboa* em 1565, no Archivo da Camara municipal, tratando a fl. 563 *v* da Freguezia de Santa Cruz da Alcaçova, ahi encontramos no recenseamento da *rua dos Penosinhos*. (fl. 564 *v*):

«Maria Tavares, *neta de Gil Vicente*, avaliadas as casas em 67$000 reis, pagou...»

Sabe-se que D. Maria Tavares era filha de D. Fulgencio, quarto filho de D. Jayme Duque de Bragança, chantre de Barcellos, e de Maria Vicente Tavares, da familia dos Borges de Creixomil. Como explicar-se esta indicação do documento de 1565: *neta de Gil Vicente?* E de qual d'elles, do poeta ou do ourives, se isso fosse admissivel?

Pelo resto do documento vê-se que D. Maria Tavares, estava ligada com a familia do poeta; por que logo abaixo do seu nome, segue-se:

«Luiz Vicente, *seu tio*, *nas mesmas* (sc. casas) avaliadas em 30$000 reis.

«Antonio Fernandes, e Isabel Fernandes, sua mu-

«item *belchyor ryçemte fylho de gyll vyçemte que deus perdoe*, moço da capella del Rey noso senhor e morador na alcaceva, testemunha jurado aos santos avangelhos...»

A fórmula — *que deus perdoe* — significa que é já fallecida a pessoa a que se allude; ha outras fórmulas: — falle deus com elle, — e — que santa gloria haja. Este depoimento é de 16 de Abril de 1540; por tanto o celeberrimo ourives era fallecido de pouco e ainda o seu nome a este tempo era citado

lher, em casa de *Paula Vicente*. avaliada em 10$000 reis.

Paula Vicente. em casas suas, avaliadas em reis 67$000.

No inventario judicial dos seus bens, Luiz Vicente chama sua *sobrinha* a esta Maria Tavares.

Agora a explicação: Maria Tavares ficára em pequena em percarias circumstancias em Barcellos, e a Duqueza de Bragança, sua avó, mandou buscal-a para sua companhia, mas não se dizia quem era o pae, nem mesmo nas investigações dos Familiares do Santo Officio se toca n'esse mysterio. Por tanto, D. Maria Tavares, estando em casa de Luiz Vicente, que a tratava por *sobrinha*, passava como *neta de Gil Vicente*. para cobrir assim a sua origem; o seu casamento foi feito pela Duqueza de Bragança D. Joanna de Mendonça, com Gaspar de Góes do Rego, não muito longe de 1566, pois que teve ella d'este seu primeiro marido quatro filhos; fallecendo Gaspar de Góes na jornada de Africa, em 1578, casou ella em segundas nupcias com Gil Vicente de Almeida, neto do poeta.

Importa observar que este *Antonio Fernandes*. que mora *em umas casas de Paula Vicente*, nos parece tambem aparentado com a familia do poeta; será filho de Vicente Fernandes, que teria regressado da India? Não ha vantagem em investigações sobre este ponto.

como uma honrosa antonomasia, [1] da mesma fórma que na lista do pessoal da Capella régia. O poeta tambem morreu em fins de 1540, circumstancia que coadjuvaria a confusão com o ourives, cujo fallecimento seria pouco anterior a este anno. Sua mulher Melicia Rodrigues era ainda viva em 1565, habitando aos paços velhos de Alcaçova.

Temos até aqui apresentado os factos que levaram á determinação de um *ourives* chamado Gil Vicente, que nos documentos officiaes é citado como ourives da rainha D. Leonor, e que o rei D. Manoel fizera védor das obras de ouro e prata do Convento de Thomar, Hospital de Todos os Santos e Mosteiro de Belem; pelas noticias genealogicas se apuram os seus filhos, os quaes se authenticam por documentos historicos e judiciaes, e se consegue estabelecer com segurança as rela-

---

[1] O sr. Brito Rebello, no seu estudo no *Occidente*, para separar Gil Vicente poeta do Gil Vicente ourives, fixava a morte d'este entre 1517 e 1530, fundando-se:

No alvará de 6 de Agosto de 1517, em que Gil Vicente renuncia por venda a Diogo Roiz o cargo de Mestre da balança da moeda;

E por que no *Livro do Convento de Thomar*, n.º 23, vem apontada em 1530 a quantia de 28436 réis paga a Affonso Pires, ourives de Thomar pelo feitio de trez castiçaes de prata pequenos (*Occ.*, p. 187), e em 1534 se lhe paga o feitio de trez alampadas grandes para a charola, e uma para o altar da Senhora: «e pelo tempo adiante até 1539, em que o livro finda, é este ourives quem fabrica hyssopes, calices, galhetas, etc., e não havendo documento que nos mostre haver sido retirado aquelle privilegio ao *ourives Gil Vicente*, leva-nos isto a crêr que elle faleceria antes de 1533. (p. 202.) E accrescenta mais uma conta de 3 de Março

ções de parentesco que tiveram com a familia do *poeta*. Feito este estudo rapido sobre a sua personalidade, importa agrupar os documentos que authenticam a vida artistica de Gil Vicente.

II

Pelos dois testamentos, o do rei D. Manoel de 7 de abril de 1517, e o de sua irmã a rainha D. Leonor, de 1521, temos authenticadas algumas das obras de ourivesaria de Gil Vicente:

1.º A Custodia do Mosteiro de Belem;

2.º A Cruz grande do mesmo mosteiro;

3.º Calices feitos por ordem da rainha D. Leonor;

4.º Um calix concertado pelo ourives da

---

de 1530, registada n'um outro livro do Convento de Thomar, em que é isempto de pagar fintas e serviços do concelho *um* ourives que estiver na dita villa que tenha carrego de fazer as cousas de prata que se mandarem fazer para o dito convento, e de alimpar e corregar as que agora ha... Sobre este trecho concluia Brito Rebello: Este documento do convento de Thomar que privilegia um ourives, não alludindo de modo algum ao privilegio concedido anteriormente ao *ourives Gil Vicente*, prova-nos que elle já era falecido anteriormente a março de 1530.»

Pela carta testemunhal em que depõe Belchior Vicente, em 16 de Abril de 1540, seu pae o ourives Gil Vicente era recem-fallecido. Brito Rebello interpretára mal o documento de Thomar; porque Gil Vicente pelo seu privilegio de 1509 era *vêdor das obras de ouro e prata do Convento de Thomar*, o que intervem no seu preço e fabricação, e tambem podendo ter officiaes seus.

rainha, que ella mandou entregar ao Mosteiro da Madre de Deus.

De todas estas obras, aquella que se conservou cuidadosamente foi o extraordinario monumento da Custodia; d'esta maravilha artistica falla lord Beckford, na sua Carta VII, datada de junho de 1787, época em que o nome de Gil Vicente ourives estava completamente esquecido. Apesar de estar publicado o testamento de D. Manoel, ignorava-se então quem fôra o auctor da Custodia. Escreve o celebre lord: «N'uma pequena e escura casa do Thesouro, que por uma escada de caracol communica com a porta do edificio que a tradição designa como habitação de el-rei D. Manoel, quando em certas épocas religiosas do anno se retirava a este recinto, mostraram-me á luz de velas algumas alfaias extremamente curiosas e em especial uma *Custodia feita em 1506, do mais puro ouro de Quilôa;* não ha cousa mais bella, como especimen do bem trabalhado lavor gothico do que esta complicada peça esmaltada, e com leves esteios e pinaculos cinzelados, tendo os doze Apostolos em seus nichos, debaixo de pavilhões formados por milhares de voltas e ramificações.» Vê-se por este documento que a clausula do testamento de Dom Manoel fôra cumprida, e que é de Gil Vicente a Custodia conservada no fim do seculo XVIII na thesouraria dos Jeronymos. Transcrevemos a descripção technica da Custodia de ouro: «Esta obra prima da Arte portugueza, executada em Lisboa por ordem de el rei Dom Manoel, com o ouro pago pelos primeiros tributarios das Indias em consequencia da vas-

salagem que lhes foi imposta por Vasco da Gama, compõe-se de tres partes distinctas: O pé, tem base oval, sobre o friso do qual se lê em letras de *esmalte branco* a legenda seguinte: — * *O* * *mvito* * *alto* * *Principe* * *e* * *poderoso* * *sehor* * *Rei* * *Do* * *Manvel* * *mandov* * *fazer* * *do* * *ovro* * *I* * *das* * *Parias* * *de* * *Quiloa* * *Aqvabov* * *e* * *ccccvi.* — [1] A face superior da base está dividida em seis pequenos quadrados cobertos de flores e de aves, em alto relêvo e em esmalte finissimo, e separados uns dos outros por cordões de esmalte azul; o nó é rodeado de seis espheras. A parte central tem duas pilastras lateraes rendilhadas, ao longo das quaes se vêem em nichos, anjos tocando di-

---

[1] Camillo Castello Branco quiz inferir da ortographia d'esta inscripção a rudeza do ourives Gil Vicente: Quem acredita que o author dos Autos escrevesse AQVABOV por *acabou*, e SEHOR por *senhor?* Esta ortographia denota, ainda em relação ao tempo, uma supina ignorancia, injuriosa para o poeta. » (*Historia e Sentimentalismo*, II, p. 19.) Vê-se que Camillo não possuia o sentimento da historia; esta incerteza da ortographia observa-se em todos os livros das Chancellarias do seculo XVI, e de mais a mais em escrivães pagos para saberem escrever, e mesmo nas correspondencias dos embaixadores. O emprego do V por U é ainda empregado no estylo monumental ou lapidar; e SEHOR é um pequeno defeito do esmalte produzido pelo fogo na palavra SEÑOR, como era frequente escrever-se.

Quando se lêem as rubricas dos Autos de Gil Vicente, em que declara tel-os representado diante do excellente *Princepe e alto e poderoso Rei*, parece que estes tratamentos nos revelam que o poeta collaboraria na inscripção da Custodia, a qual teve de ser muito discutida para caber no friso da base.

versos instrumentos. No centro a caixa circular é fechada por vidros e destinada para a Hostia, rodeada dos Doze Apostolos de joelhos, em adoração, e coroada por um docel de Seraphins. A parte superior, sustentada por columnas rendilhadas (à jour) fecha a cúpula sobre o cume da qual se levanta a Cruz; no meio dos arabescos abrem-se dois espaços: no alto vê-se o Padre Eterno com o globo na mão esquerda, com a direita no acto de abençoar, e no espaço inferior está suspensa uma pomba branca. Esta sumptuosa obra prima historica que attráe e fixa a attenção pelo esplendor, a belleza e delicadeza do trabalho, pelo brilho dos esmaltes e originalidade do desenho, pertence ao estylo architectonico portuguez, chamado *Manoelino*, egual ao edificio para o qual foi destinada, e que é um dos nossos monumentos historico-artisticos dos mais elegantes e mais dignos de admiração.» [1]

Pela inscripção que se acha na Custodia, se conhece que ella foi feita com o primeiro ouro das páreas de Quilôa, e acabada em 1506; portanto sendo estas páreas trazidas por Vasco da Gama no fim de 1503, quando voltou da segunda expedição, trabalhou Gil Vicente no lavor da Custodia durante dous annos.

Pela quantidade de ouro trazido nas páreas de Quilôa, combinado com o peso actual da Custodia, se vê o material com que Gil

---

[1] *Catalogo da Exposição portugueza*, p. 125, e n.º 11.

Vicente trabalhou. Em uma carta de D. Manoel, dada em Lisboa em 20 de Fevereiro de 1504, fazendo uma doação a Vasco da Gama, vem a conta certa das páreas de Quilôa: «e o ffez per força nosso trebutario em *mill e quinhentos meticaes* d'ouro em cada hum anno de que loguo a pagua d'aquelle primeiro anno lhe ffez.»[1] No livro da *Navegação ás Indias orientaes*, escripto por Thomé Lopes, indicam-se as páreas de Quilôa, na mesma quantidade notada na referida carta do rei D. Manoel: «e mandou immediatamente *mil meticaes de ouro*, que trouxeram ao rio com grande festa, e muitos tangeres e alegrias, estando a praia cheia de mulheres que gritavam — Portugal, Portugal; depois mandou os *quinhentos* que restavam, sempre com grandes festas e mostrando que estavam muito contentes com a nossa paz.»[2]

Vejamos agora o peso da Custodia de Belem e confrontemol-o com o valor do metical. Diz o sr. Teixeira Aragão: «pésa, no estado em que se acha, *trinta e um marcos, sete onças e quatro oitavas e meia*. Abatendo por consequencia a prata, vidros e esmaltes, podemos contar aproximadamente, não incluindo as pequenas faltas que se notam na sua ornamentação *trinta marcos de ouro;* e pelos ensaios a que se procedeu na Casa da Moeda,

---

[1] *Roteiro da Viagem de Vasco da Gama*, p. 177. Ed. 1861.

[2] *Collecção de Notas para a Hist. Geograph.* t. II, n.º V, p. 169.

se achou de varios toques, devendo-se reputar no todo em vinte e dois quilates.» [1]

No *Tombo do Estado da India*, copiado por Jorge da Cunha de Sousa [2] e nas *Lendas da India*, [3] de Gaspar Corrêa, o metical de ouro era avaliado em quinhentos reaes, opinião admittida de preferencia á dos outros chronistas pelo sr. Teixeira Aragão, d'onde vêmos os mil e quinhentos meticaes que cita Thomé Lopes «correspondendo assim a *vinte marcos*, cinco onças, seis oitavas e seis grãos, com o valor, então, de sete centos e cincoenta mil reaes.» [4]

Esta maravilha da Ourivesaria religiosa da Renascença portugueza, não está na sua integridade, tal como saíu das mãos de Gil Vicente. O sr. Teixeira Aragão, que a tem analysado, fallando do segundo corpo de que ella se compõe, diz: «No centro vêem-se dois caixilhos de prata dourada com vidros, um gonzado, e dentro, n'uma corrediça, a cabeça de um anjo com azas abertas, onde se põe a

[1] *D. Vasco da Gama e a Villa da Vidigueira*, p. 36.

[2] *Subsidios para a Historia da India*, publicação da Academia.

[3] *Lendas da India*, t. I, p. 274.

[4] Aragão, *op. cit.*, p. 37. Por Portaria de 18 de Maio de 1845 a Custodia de Belem foi mandada entregar ao Védor-mór da casa real com o valor intrinseco de 3.640$000 réis, escapando assim da cunhagem da casa da moeda. O valor que lhe foi assignado na portaria aproxima-se do valor actual do metical em Moçambique, que regula por 2$640 réis.

sagrada particula. Esta parte, desharmonica pelo feitio e metal, é evidentemente enxerto posthumo, e pelo desconchavo indica ser do auctor e da época do portico que mutilou e escondeu a entrada principal da egreja de Belem.» Na Custodia, além d'esta atrocidade commettida por mão inepta, ha tambem «faltas na ornamentação, figuras e esmaltes antigos.» Não faltou desejo de sacrificar este monumento á impericia pretendendo restaural-o; felizmente um artista de consciencia pôde obstar a esse furor do completo que tem sempre a falta de gosto. O ourives Raymundo José Pinto informou por escripto sobre a difficuldade do trabalho da restauração «para não comprometter a originalidade e primôr de tão apreciavel monumento artistico.»

A obra da Custodia tinha sido terminada em 1506; ainda o gosto da ourivesaria italiana não tinha vindo perturbar a admiração unanime por essa maravilha. Não sabemos quanto o rei D. Manoel pagou por tão surprehendente trabalho, como acontece com a obra de outros ourives contemporaneos; [1] é certo porém que o *ourives da Rainha D. Leo-*

[1] Quando D. Francisco de Almeida partiu em 1504 para a India, como Governador, levou ao rei de Cochim uma corôa de ouro cinzelada pelo ourives portuguez João Caldeirão pela qual se lhe pagou 25$000 réis *que lhe foram julgados pelos juizes do officio que merecera de feytio.* (Livro da receita e despeza do Thesouro da Casa de Guiné, em 14 de abril de 1504.) E n'este mesmo anno recebeu 8:000 reis pelo feitio de uma caixa de ouro em que se metteu a cruz mandada de presente ao Papa. (Ap. *Occidente*, n.º 69, de 1880.)

nor passou a ter funcções officiaes junto do rei como Védor de todas as obras de ouro e prata que se fizessem para o Convento dos Freires de Christo de Thomar, de que o rei era Grão Mestre, para o Hospital de Todos os Santos e Mosteiro de Belem. É aqui o logar d'esse documento que copiámos do Cartorio do Hospital de S. José:

Alvará de Gil Vicente Ourives.

Nos El Rey, fazemos saber a quantos este nosso Alvará virem, que confiando nos de Gyl Vicente, Ourives da Senhora Raynha minha irmã, e que n'isto nos servirá assy bem, e como o faz em todas as outras cousas em que o encarregamos, per lhe fazermos graça e mercê, temos per bem e o fazemos Vedor de todas as obras que mandamos fazer ou se fizerem de ouro ou prata para o nosso Convento de Thomar, e Esprital de todolos Santos da nossa cidade de Lisboa, e Mosteiro de Nossa Senhora de Belem, queremos que todas as obras, que para as ditas Casas se houverem de fazer, ora seja per nosso mandado, ora per as ditas Casas o mandarem fazer, se façam pelo dito *Gil Vicente*, ou per Officiaes que elle para isso ordenar; e se as elle não quizer fazer, e aquellas que per elle ou em sua casa não forem feitas, elle as verá e examinará se vão na perfeição que devem e avaliará se comprir; e per tanto mandamos a D. Priol do dito Convento de Thomar, e Provedor do dito Esprital, e Priol e Frades do dito Mosteiro de Belem, que d'aqui em diante conheçam o dito *Gil Vicente* por Official e Vedor das ditas obras e das ditas Casas, e lhe deem e façam dar toda a

dita prata e ouro a lavrar quanto fôr necessario, e tudo façam com seu accordo e conselho, e assy mandamos aos Officiaes outros que nas ditas casas temos postos, que o hajam assy por Official d'elles e o honrem e o tratem como he rezam, e em tudo lhe cumpram este nosso Alvará como nelle he contehudo, o qual lhe mandamos dar per nós assignado para ter per sua guarda e queremos que valha como Carta passada per nossa Chancellaria, e assellada sem embargo de quaesquer Leis e ordenações que hy haja em contrario. Feito em Evora, a quinze dias de Fevereiro.--André Pires o fez de mil quinhentos e nove.» [1]

Este documento é o reconhecimento publico da superioridade artistica de Gil Vicente, quando figuravam outros ourives como João Caldeirão, Diogo Roiz, Diogo Fernandes, Affonso Pires, Balthazar Cornejo, João Cansado e outros. O ourives parece que tambem possuia o dom poetico como seu primo o Gil Vicente dos Autos; no divertimento que em Almada em 1510 fizeram varios versejadores em um serão junto da Rainha D. Leonor troçando Vasco Abul, por uma cigana que elle vira bailando lhe ter roubado um collar, figura a par de Gil Vicente, que dá o seu parecer por mandado da Rainha, *Mestre Gil*, com uma estrophe em Ajuda, segundo a antiga poetica. Camillo queria que este *Mestre Gil* fôsse o cirurgião-mór Gil da Costa;

[1] Cartorio do Hospital de S. José, Livro I, do Registo geral, fl. 16 *v* e 17.

não póde ser, por que a sua cathegoria era de Physico. O que leva a considerar que o poeta que entrou no certame com o nome de *Mestre Gil* é o ourives, acha-se na rubrica inicial de registo do seguinte Alvará de 4 de Fevereiro de 1513:

Gil vicente trouador, mestre da balança.

«Dom Manoel, etc. A quantos esta nossa Carta virem fazemos saber que confiando nós da bondade e disquirição e fieldade de *Gil Vicente ourives da rainha minha muito amada e prezada irmã*, e querendo-lhe fazer graça e mercê, temos por bem e o damos ora por Mestre da Balança da Moeda da cidade de Lisboa, assi e pela maneira que elle o deve ser e o até qui foi Fernão Gil por cujo falecimento o dito officio vagou, com o qual queremos e nos praz que aja o mantimento proes e precalços a elle direitamente ordenados como o sobredito Fernão Gil havia, e bem assi todos os privilegios e liberdades que hão e devem d'aver os Mestres da dita Balança, o qual Officio terá e haverá assi até Miguel filho do dito Fernão Gil, ser em edade de vinte e cinco annos, por que tanto que os houver ficará a Nós resguardado fazermos a elle ou a outra qualquer pessoa que nosso serviço mais seja mercê do dito Officio; e porém mandamos a Gracia Moniz, Thezoureiro da dita nossa Moeda e quesquer outros Officiaes ou pessoas a que pertencer, que o metã em posse do dito Officio, e lhe leixem servir e usar e haver o mantimento, proes e precalços a elle direitamente ordenados assi como os havia o dito Fernão Gil e melhor se os elle com direito melhor puder haver, o

qual jurou em a nossa Chancellaria aos santos Avangelhos, que bem e verdadeiramente sirva e use do dito Officio, guardando a nós nosso serviço e ás partes seu direito; dada em Evora, a quatro dias de Fevereiro. Jordão Pires a fez, anno de mill e quinhentos e treze.» [1]

A letra da sigla: «*Gil Vicente trouador mestre da balança*» é contemporanea da do Alvará supratranscripto. Sería o ourives tambem poeta? Não o duvidamos. No Cancioneiro de Resende vem uma *Pergunta de Diogo Fernandes, Ourives, a João Rodrigues de Sá.* [2] A animosidade do chronista Garcia de Resende estendeu-se tanto contra o ourives como contra o poeta, seu primo.

No anno de 1514, mandou o rei D. Manoel um sumptuoso presente das páreas da India ao papa Leão x. Constava elle de riquissimos trabalhos de ourivesaria, e é muito natural que Gil Vicente trabalhasse em alguma d'essas peças. O presente que levou para Roma Tristão da Cunha constava de um Pontifical inteiro de brocado de peso, bordado e guarnecido de pedraria, com romãs de ouro massiço, cujos bagos eram rubins, com flores formadas de pérolas, diamantes, amethystas, esmeraldas e rubins; levava mais, uma mitra e baculo, anneis, cruzes, calices e thuribulos, tudo de ouro batido, coberto de pedraria; tambem lhe mandou muitas moedas de ouro

---

[1] *Chancellaria de D. Manoel.* Livro 42, fl. 20 *v.*

[2] *Canc. geral.* fl. 126, col. 8 *v.*

de quinhentos cruzados. Por certo que na preparação d'este riquissimo presente para o papa cooperaria Gil Vicente; deprehende-se do favor dado ao ourives em um alvará de lembrança de uma tença para ajuda do casamento de sua irmã Philippa Borges em 1514, e que foi cumprido em 21 de Septembro de 1515. Já deixámos transcripto acima este documento, que derrama uma luz vivissima sobre a familia do artista. Em 1517 o rei Dom Manoel permittiu-lhe que elle fizesse a renuncia e venda do cargo de mestre da Balança da moeda para que o nomeára em 1513; eis o documento:

Dom manuell, etc. A quantos esta carta vyrem fazemos saber que confyando nós da bondade e descryção e fyeldade de diogo roiz ourives da Ifamte dona Isabell mynha muyto amada e prezada filha, e querendo-lhe fazer graça e mercê temos por bem e o damos ora por mestre da balança da moeda d'esta nossa cidade de Lisboa assy e pella maneira que o elle deve seer e o até qui foy *Gil Vicente*, que lh'o vendeu per nossa licença e o renunciou, segundo d'elle fomos certo per hum publico estormento de renunciaçam que parecya ser feyto e assynado per Pero Fernandes tabelliam na dita cidade aos trez dias d'este mez d'agosto com testemunhas em elle nomeadas em o qual ofyçyo queremos e nos praz que aja o mantimento proes e precalços a elle dereytamente ordenados como os o dito *Gil Vicente* avya, e bem assy todolos pryvilegios liberdades que am e devem daver os mestres da dita balança o quall ofycio terá e averá assy até Migell filho de Fernão Gill ser

de edade de vinte e cinquo annos, porque tanto que os ouver fycará a nos resguardado fazermos a elle ou a outra qualquer pessoa que nosso serviço mais seja merçee do dito ofyçyo. E porem mandamos a Rui Leite tesoureiro da dita nosa moeda ou qualquer outro ofyçiall ou pessoa que pertencer o meta em posse do dito ofyçyo (e em forma) dada em Lisboa a bj dias do mez dagosto manoell de moura a fez j̃bxbij (1517) annos.» [1]

O rei D. Manoel continuou a encarregar Gil Vicente de outros trabalhos, e conservou a Custodia em seu poder até ao fallecimento em 1521, em que foi entregue ao Mosteiro dos Jeronymos, onde se conservou até 1834.

Além d'esta obra de Gil Vicente, authenticada pelo testamento de D. Manoel, foi tambem por morte do monarcha entregue ao Mosteiro dos Jeronymos uma Cruz grande feita pelo mesmo artista. Alli esteve até á extincção das Ordens religiosas; e julgamos ser essa Cruz que esteve na Exposição de Paris em 1867, da qual traz o Catalogo a seguinte descripção: «Cruz de altar, em vermelho. A base, sustentada por quatro cabeças de touro, representa scenas da historia sagrada, cinzeladas com uma perfeição admiravel; sobre os braços, cobertos de ornamentos, a imagem de Christo fixada por tres cravos. Sobre a face posterior, ornamentos no mesmo gosto.» [2] Attribue-se-lhe a data do seculo XVII

---

[1] *Chancellaria do rei D. Manoel*, Livro 10, fl. 71. *Occidente*, n.º 72.

[2] Aragão, *Catalogo*, p. 130, n.º 36.

no Catalogo, mas o testamento de D. Manoel, que a dá como grande, e a procedencia d'ella fazem-nos crêr que seja effectivamente a outra obra de Gil Vicente, com os lavores de *bastiães*, usados e postos em voga na sua época.

Em 1518 encontramos Gil Vicente occupado nos trabalhos para as grandiosas festas que preparava D. Manoel para a recepção de sua terceira mulher, D. Leonor, irmã do imperador Carlos V. Sabe-se isto pelo requerimento de Garcia Fernandes, em que é testemunha de confirmação Belchior Vicente, *filho de Gil Vicente*, «que sendo elle moço pequeno elle ouvio dizer a seu pay, que Deus haja, que El Rey D. Manoel, que santa groria haja, encarregara a obra, etc. A obra era assy nas *bandeiras que então mandou fazer pera a entrada da Rainha Dona Leonor...*» Passavam-se estas cousas em presença de Gil Vicente, por que elle é que estava encarregado de dirigir as festas reaes, ordenadas para 1518; não se effectuaram por causa da grande peste d'esse anno, deixando-se por isso o rei D. Manoel ficar em Evora. Comtudo fizeram-se grossas despezas. Como a peste declinasse, ordenou D. Manoel que se preparassem as festas, e em carta régia de 29 de Novembro de 1520 dirigiu-se á Camara de Lisboa, insinuando ou ordenando:

«Que a Camara em tudo o que dissesse respeito ás festas que se iam effectuar, ouvisse e seguisse as indicações de *Gil Vicente*, a quem estavam incumbidas *allgũas das cousas e autos que se am de fazer pª a entrada nossa e da R.ª*; e que para esta solemnidade

prestasse todo o favor e auxilio ao feitor e officiaes das Casas de Guiné e Indias: — *e mandeis costranger todos os oficiaes, e quaes q.er ofiçios q.e seja, e asy servidores e pesoas q.e pera os ditos* autos forem necesaryos, de maneira q.e todo se posa bem fazer e acabar p.a o tempo q.e nos com ajuda de noso s.or formos.» [1]

A entrada effectuou-se em Lisboa em Janeiro de 1521; foi por tanto durante todo o mez de dezembro de 1520, que Gil Vicente organisou as esplendorosas festas ao grado do espaventoso monarcha. Quaes ellas foram póde-se hoje recompôr a descripção pelas contas das despezas que o rei mandou pedir á Camara de Lisboa, e que foram escripturadas por Diogo Facha. Eis uma das verbas:

«*A Gil Vicente, de fazer os cadafalsos para a entrada d'el-rei e da rainha, 40$000.*»

Encarregado de dirigir as festas de accordo com a Camara, Gil Vicente é que interveiu na feitura dos catafalcos ou pavilhões em que os reis foram ouvir a arenga ou allocução do Dr. Diogo Pacheco, pela qual se lhe pagou 35$900 réis, e aquelle outro em que se entregaram as chaves da cidade. Organisando todas as sumptuosidades do recebimento do rei e rainha, Gil Vicente dirigiu o trabalho da feitura das bandeiras reaes, do pallio, que tinha muito trabalho de ourivesa-

---

[1] Summariado do Livro I das *Festas*, fl. 31, do Archivo da Camara municipal de Lisboa, pelo sr. Freire de Oliveira, *Elementos para a Hist. do Municipio de Lisboa*, t. I, p. 513.

ria, como chaparia de prata, cordões, borlas e franjas (em que trabalhou Diogo Fernandes, que torceu 28 onças de ouro); e dirigiu tambem as *Folias* de homens e moças vindas de Abrantes e Castanheira; a ornamentação dos Galeões que foram ao Barreiro, e a illuminação da cidade, que se fez com 23:900 candeias ou balões venezianos. [1] A questão das bandeiras, a que allude o documento de 16 de Abril de 1540, não deixa dúvida de que era Gil Vicente ourives o director geral dos festejos. Nas contas de Diogo Facha, se lê:

«Por 29:053 pães d'ouro para dourar 21 bandeiras ricas, 1 estandarte, 6 bandeiras de trombetas e duas náos que iam pintadas no toldo da galé 87:169.»

«Por 60 1/2 onças de ouro, que levou o pallio, de franjas, cordões e borlas, 24:805.» Etc. Foi assombrosa a obra de ourivesaria.

O terceiro casamento de D. Manoel fôra mal visto pela nação, e as festas em que os operarios eram *apenados* (constrangidos) não deviam de ser sympthicas ao povo, apesar do seu deslumbramento. O principe D. João mostrava-se sombrio diante do regosijo da côrte, nunca perdoando no seu resentimento aos fidalgos que approvavam este acto de seu pae. Por tanto, sendo Gil Vicente encarregado officialmente da execução das festas da cidade, em certo modo incorreria no des-

---

[1] Freire de Oliveira transcreveu essas curiosissimas contas, de p. 514 a 523, da obra citada. E' um documento interessantissimo.

agrado do principe. Poucas semanas antes do fim de Dezembro de 1521 morria D. Manoel; parece que no novo reinado não encontrou o ourives Gil Vicente apoio, nem viu mais aproveitado o seu excepcional talento. Causas complexas convergiam para o epilogo da sua fecunda vida artistica. Com a maravilhosa obra da Custodia lançára Gil Vicente as bases para a creação da arte portugueza; [1] a Ourivesaria, como disse o Bibliophilo Jacob, era a eschola de todas as Artes na Edade média; alli se aprendia a chimica e o esmalte, a ceramica, a estatuaria, a gravura, a pintura; cada vocação particular seguia o seu instincto ou tendencia; os espiritos vastos que abrangiam a comprehensão de todas as fór-

---

[1] Sobre o valor artistico da Custodia de Gil Vicente, escrevia em 1882 Charles Yriarte, na *Gazette des Beaux-Arts:*

Considerada pelo lado technico é de uma execução extraordinaria; os seus esmaltes, n'um paiz em que elles se executavam de uma maneira relativamente inferior, são de um brilho nunca visto e da solidez mais demonstrada. Parecem collaborados por Limoges. A composição é engenhosa, arrojada e audaz. O artista que desenhou o monumento patenteou as suas qualidades inventivas e a sua fertilidade de imaginação até ao ponto de fazer ler na sua obra prima as preoccupações e a historia do tempo que a viu nascer. — Não carecia o artista de escrever a sua legenda historica na base d'esta Custodia: as espheras, que compõem as armas do rei, as aves esmaltadas, de deslumbrante plumagem, as flôres e a vegetação da India, que ornam a base, são um symbolo completo. E' verdadeiramente uma obra typica, historica, nacional; é o ponto de partida de uma série de obras da mesma natureza; é um estadío, uma data, um padrão.

mas do bello ficavam ourives, dominavam como semideuses. Examinando a Custodia dos Jeronymos, ha a admirar o desenho e composição architectonica, a esculptura, os esmaltes, o trabalho de lima, e o symbolismo historico e religioso, com que o grande genio soube synthetisar a época dos Descobrimentos. Primava em mais de uma fórma de Arte; era este o caracter do seculo XVI, de cujo encyclopedismo esthetico escreve Cournot: «Artistas como Leonardo de Vinci, Miguel Angelo e Raphael, que são simultaneamente geometras e architectos, esculptores, pintores, poetas, engenheiros, physicos, philosophos, e que primam em generos tão differentes, não podem ser mais especialmente grandes, incomparaveis artistas senão por que vivem em um tempo e em um paiz em que a arte captiva de preferencia as mais altas e mais completas intelligencias. Ora, isto constitue um phenomeno historico de primeira ordem, uma singularidade de que não ha precisamente exemplo no passado, e tal, que tudo leva a crêr que o exemplo não se reproduzirá mais.»[1] A actividade *artistica* do seculo XVI foi o normal e poderoso estimulo da actividade primeiramente *philosophica* e depois *scientifica* do seculo XVII. Comte reconheceu que nada ha mais efficaz para suggerir o trabalho da intelligencia do que a contemplação artistica; e Hume, um dos seus precursores, considera a cultura artistica como

---

[1] *Considérations sur la marche des Idées*, t. I, p. 178.

um impulso do desinteresse altruista e do encanto da meditação. [1] Em Portugal seguimos tambem esta lei da historia: tivemos no seculo XVI os genios encyclopedicos, como vêmos em Garcia de Resende, conjunctamente politico, poeta, musico, historiador, desenhador e architecto. Esses grandes artistas estavam preparando o impulso para a actividade scientifica, mas a Inquisição assentou o seu arraial n'esta desgraçada terra e tudo se apagou. Assim como a obra do *poeta* Gil Vicente foi combatida pelas frias imitações das Comedias de Plauto e Terencio, pelos Indices Expurgatorios e pelas Tragicomedias dos Jesuitas, a obra do *ourives* Gil Vicente, que assentára as bases de uma eschola da Arte portugueza, soffreu egual combate pelo gôsto da Renascença italiana e pelas estupidas leis da sumptuaria. Até n'isto os dous genios se identificam.

O triumpho da Arte italiana em Portugal, seria tambem uma das causas, porque depois do fallecimento da rainha D. Leonor em 1525, o talento do seu lavrante deixaria de ser aproveitado. Outros ourives serviriam o novo gôsto, taes como Diogo Fernandes, ourives da infanta D. Maria, João Cansado, lavrante da rainha D. Catherina, Diogo Rodrigues, ourives da infanta D. Isabel, Affonso Pires, ourives do Convento dos freires de Thomar. Na arte portugueza dera-se uma profunda transformação com as viagens dos nossos artistas á Italia. A Pintura transformou-se em uma

---

[1] *Obras philosophicas*. t. II, p. 5. Ed. 1764.

nova eschola, e a Ourivesaria soffria a mesma influencia que a Architectura, a Poesia lyrica e as fórmas dramaticas. Garcia de Resende, que era apaixonado pela corrente esthetica italiana como bom humanista, falla com desdem da Ourivesaria portugueza. Primeiramente descreve a antiga sumptuosidade:

> Vimos cadeas, collares;
> ricos tecidos, espadas,
> cinctos e cinctas lauradas,
> punhaes, borlas, alamares:
> muytas cousas esmaltadas...

Depois, como quem accusa a falta de invenção dos nossos artistas:

> ... vimos minas reaes
> d'ouro e d'outros metaes
> no reyno se descobrir,
> mais que nunca vii sahir
> ingenho de officiaes.

E contrapondo a corrente italiana, parece visar a situação decadente da Ourivesaria portugueza:

> Pinctores, luminadores
> agora no cume estam,
> *ourivises, escultores,*
> *sam mais sotiis e melhores*
> *que quantos passados sam,* etc.

Parece que Garcia de Resende, pertencendo aos *homens de bom saber* que negavam ao poeta Gil Vicente a originalidade dos seus Autos, tambem manifestava na *Miscellanea*

a mesma animadversão contra o ourives Gil Vicente, achando mais subtis e melhores os ourives e esculptores italianos. Se se dava uma certa decadencia na Ourivesaria portugueza deverá isso attribuir-se á influencia de uma simulada austeridade da côrte de Dom João III e da sua lei sumptuaria de 1535; n'ella se prohibe a Ourivesaria sumptuaria: «que os que tivessem feitas algumas peças esmaltadas, douradas ou prateadas, de qualquer feição, podessem trazel-as sem pena, jurando aos Santos Evangelhos como as tinham feitas antes d'esta lei, — que os ourives podessem tirar pela feieira ouro ou prata, para fazer obras suas, que por esta lei não eram defezas, — que os ourives que antes d'esta ordenação publicada tivessem feitas algumas obras de ouro esmaltadas, dentro de oito dias as mostrassem aos Juizes dos lugares, e jurando aos Santos Evangelhos, que as tinham feitas, as podessem vender dentro de um anno a quaesquer pessoas, e essas as podessem trazer. [1] Assim como os Indices Expurgatorios atacavam as creações litterarias, as Leis sumptuarias inspiradas pelo mesmo espirito de retrocesso extinguiram as manifestações que deviam resultar da grande época artistica iniciada no reinado de D. Manoel. Os dois supremos genios até n'este desastre da civilisação portugueza se confundiram.

---

[1] *Extravagantes*, de Nunes de Leão, § 9, 10 e 11. Esta lei sumptuaria que permittia os trabalhos de ouro para *ornamento de egrejas e oratorios*, foi confirmada na menoridade de D. Sebastião, em 1560.

III

Depois da extincção das Ordens monasticas, a Custodia de Belem entrou em uma phase nova da sua historia; foi primeiramente depositada com outras joias no Banco de Lisboa, sendo por portaria de 4 de Novembro de 1833 entregue pelo official da Contadoria do Thezouro publico Antonio Julio da Silva Pereira, com mais sete volumes, á Casa da Moeda. D'estes volumes, quatro caixas e um embrulho eram provenientes do extincto Convento dos Jeronymos.

Quando em 26 de Abril de 1845 o Esmolér-mór representou ácerca da argentaria que fòra da extincta Patriarchal, que passando da capella da Ajuda para os paços do Lumiar e depois para a cathedral de Lisboa, viera em 1834 a cahir na Casa da Moeda, sendo indevidamente cunhada em dinheiro, porque era propriedade da capella real, d'aqui surdiu a Portaria de 28 de Abril de 1845 ordenando que o Provedor da Casa da Moeda informasse sobre o destino d'essas pratas. Viu-se então que dezoito castiçaes e uma cruz, no valor de 6.951$060 réis haviam sido cunhados. Este desvario originou a Portaria de 16 de Maio de 1845, que mandou entregar ao Védor-mór a Custodia de Gil Vicente para que fosse depositada na capella real como indemnisação das outras preciosidades reduzi-

das á cunhagem, dando-se-lhe o valor de 3.640$000 réis, accrescentando-se mais uma banqueta e cruz de prata no valor de réis 4.304$562 para perfazer a quantia reclamada! Em 1867 figurou a Custodia de Gil Vicente na Exposição universal de Paris symbolisando a tradição historica mais brilhante e eloquente da vida moral de um povo de navegadores, que no seculo XVI abriu á Europa o campo da actividade pacifica; mas este sentido historico estava amesquinhado com a etiqueta: *Appartient à S. M. le roi Don Louis.*

Tambem na Exposição da Arte ornamental em Lisboa, em 1882, appareceu a Custodia de Gil Vicente com a mesma etiqueta, em lingua portugueza; e por ultimo no Catalogo da Exposição da Arte Sacra-ornamental feita por occasião do Centenario de Santo Antonio em 1895 descreve-se a Custodia de Gil Vicente como propriedade particular do rei D. Carlos. [1]

Como se tornou este monumento assombroso e inallienavel propriedade pessoal da familia Bragança? Reproduzimos aqui o estudo que fizemos sobre este problema, e que será sempre actual: [2]

---

[1] *Catalogo da Sala de S. Magestade Elrei.* p. 23 a 28. (Foi redigido pelo sr. Ramalho Ortigão.) 1 vol. in-8.º Lisboa, Typ. Castro Irmão, 1895.

[2] Publicado em 1882, nos n.ºs 511 e 523 do jornal a *Folha do Povo.*

A CUSTODIA DE GIL VICENTE

A arte portugueza possue um monumento que, pela sua belleza e sentido historico, equivale aos *Lusiadas*, ou ao Mosteiro dos Jeronymos: o que João de Castilho fez na pedra, representando o espirito das expedições maritimas no templo gothico erguido na praia d'onde partiam os navegadores do seculo XV e XVI; o que idealisou Camões na sua Epopêa em uma linguagem que impressionou a Europa inteira, universalisando a gloria d'esta pequena nacionalidade, acha-se completado no sublime trabalho de Gil Vicente, essa *Custodia* feita com o primeiro ouro recebido das páreas de Quilôa, do tributo das conquistas do Oriente, e doada por D. Manoel ao mosteiro dos Jeronymos no seu testamento.

E' uma trilogia unica, em que o genio artistico consegue fixar o grande feito historico com que Portugal iniciou na Europa uma éra nova de civilisação industrial e pacifica resultante da descoberta do Oriente.

A quem pertence o Mosteiro dos Jeronymos? Indubitavelmente á nação portugueza.

A quem pertence o poema dos *Lusiadas*? A todos nós, os portuguezes.

A quem pertence a *Custodia* de ouro lavrada por Gil Vicente?

Quem entrar na Exposição da Arte ornamental, encontra alli este assombroso monumento com uma etiqueta pequenina, que diz: — *De S. M. El-rei D. Luiz.* Todas as

nossas fibras se contráem, todas as nossas emoções se atropellam diante de uma declaração tão peremptoria. Quem é que teve poder de brindar el-rei D. Luiz com esse monumento nacional, em nada inferior ao monumento dos Jeronymos ou aos *Lusiadas*? Acodem-nos as reminiscencias, e vêmos que essa appropriação de hoje (1882) já foi discutida na imprensa em 1867, e que, apesar da immensa luz que se derramou sobre este facto, as coisas ficaram na mesma situação deploravel que suscitou as energicas reclamações patrioticas. Em 1867, a Custodia de Gil Vicente appareceu na exposição de Paris com uma etiqueta, que dizia: — *Appartient à S. M. le roi Don Louis.* Em portuguez quer dizer: — Pertence a sua magestade el-rei Dom Luiz.

Os jornaes estrangeiros deram esta noticia despreoccupadamente, porém o jornalismo monarchico portuguez tratou de encobrir a crueza da *appropriação*, dizendo que essa etiqueta provinha das erradas informações que os estrangeiros tinham sempre ácerca das nossas coisas. Mas a verdade é que essa etiqueta foi posta pelos commissarios portuguezes mandados officialmente á Exposição, e n'ella escreveram o que superiormente lhes ordenaram. Alguns portuguezes que visitaram a Exposição, vieram amargurados, e nos jornaes, principalmente no *Jornal do Commercio*, n.os 4:225 e 4:227, reclamaram pela restituição á nação portugueza do seu primeiro monumento historico, que precedeu na commemoração artistica da descoberta da India o templo de João de Castilho e a epopêa

de Camões. Ribeiro Guimarães, então um dos redactores do *Jornal do Commercio*, não deixou morrer a questão, alimentou-a com sagacidade, e conseguiu accumular factos bastantes para hoje sabermos como é que a Custodia de Gil Vicente caíu em poder da familia real dos Braganças, porque pretexto, porque fórma e porque preço.

Porque preço!... Se ha alguem que diga quanto valem os *Lusiadas*, esse é capaz de almotaçar a honra ou a vida de sua mãe. Se ha alguem capaz de avaliar o Mosteiro dos Jeronymos, esse tem uma vista suina, e tão baixa que não vê senão as pedras.

Pois a Custodia de Gil Vicente foi avaliada em *trez contos de reis!* e por este preço encontrada em substituição de uns castiçaes de prata que se julga terem pertencido á extincta Patriarchal, no tempo em que estava n'ella a Capella real! Podiamos deixar por aqui a questão; que mais luz se póde fazer? Mas os factos complicam-se, porque os proprios que pretendem converter a Custodia de Gil Vicente em propriedade particular de Dom Luiz, inventam razões, cada qual mais especiosa, o que revela no fundo de tudo uma argucia de má fé.

Pela suppressão dos Conventos, a Custodia de Gil Vicente, doada por D. Manoel ao Mosteiro dos Jeronymos, foi mandada entregar á casa da Moeda, em 4 de Novembro de 1833. Em 1845, D. Maria II, cujo throno estava bastante abalado pelos seus golpes de estado, e se via em risco de regressar para o exilio, lembrou-se de reclamar uns castiçaes de prata e uma cruz que pertenceram á ca-

pella real, mandados cunhar em moeda por D. Pedro IV. De facto, no testamento de Dom Pedro IV, de 17 de Setembro de 1834, se lê:

«Declaro que mandei reduzir a moeda a prata da egreja de Villa Viçosa, a fim de supprir quaesquer despezas a que as circumstancias me obrigassem, sendo minha vontade que minha esposa satisfaça *pelos meus bens* a quem de direito pertencer o valor da referida prata.»

Já se vê que esta prata não era propriedade particular dos senhores de Villa Viçosa, senão D. Pedro IV não trataria de fazer restituições á hora da morte. Mas d'este equivoco apparente sobre pratas de Villa Viçosa é que nasceu a reclamação.

Em 26 de Abril de 1845 o esmolér-mór ou o capellão do paço, representou ao ministro do reino que certas pratas da capella real, levadas para o paço do Lumiar e depois para a Sé cathedral de Lisboa, tinham ido parar á Casa da Moeda, pedindo em troca outras que lá estavam. O ministro, sem mais processo do que esta simples representação, manda, por uma portaria de 28 de Abril de 1845, que seja entregue ao esmolér-mór do paço a Custodia de Gil Vicente, pelo valor de 3:648$000 réis, e mais uma banqueta e cruz de prata no valor de 4:304$000 réis, para se encontrarem com o valor presumido de 6:951$060 réis, dos pretendidos castiçaes e alfaias da capella real.

Este caso não é unico. Tambem o duque da Terceira representou em 12 de Junho de 1834 a D. Pedro IV, que o convento e cêrca do convento dos Anjos do Sobralinho de Al-

verca faziam parte do seu morgado, e quatro dias depois o Prefeito da Extremadura teve ordem de fazer entrega de tudo ao nobre duque, sem mais justificação ou prova juridica! E o duque de Saldanha não tirou da Bibliotheca publica do Porto o exemplar unico do *Tirant il Blanch*, vendendo-o em seguida ao banqueiro Salamanca?

O honrado republicano Rodrigues de Freitas, escreve: «Quando se extinguiram os conventos e se recolheram as alfaias d'elles, entregaram-se a D. Maria II as pratas que pertenceram ao convento das Necessidades. O mesmo succedeu á prata do convento de Santa Maria, ordem de S. Francisco, provincia da Arrabida. Porque se fez isto? Ignoro-o. A admiravel Custodia de Belem foi *indevidamente entregue á Casa real*; deu-se em troca de prata do palacio da Bemposta, e avaliou-se para isto aquella Custodia em 3:648$000 réis: é isto o que deve constar da folha 24 v. do *Inventario das joias, baixellas e mais preciosidades da Corôa*, n.º 150.»

E com que fundamento se entregou a Custodia da Bemposta á infanta D. Isabel Maria? Voltou ella para a nação, ou foi com os outros bens para o poder dos padres estrangeiros que lhe captaram a herança? Está perdida, como tambem está perdido o quadro de Holbein da sacristia da Bemposta, o qual foi para o poder de um amador; como está perdido o calix de Alcobaça, que estava na Bibliotheca Nacional, e como se perderam os inapreciaveis manuscriptos do dr. Alexandre Rodrigues Ferreira, tirados da Academia das Sciencias em 1842 e entregues ao go-

verno brazileiro! N'esse anno de 1882 procurára o sr. Teixeira Aragão a Custodia mandada fazer pelo rei D. Manoel para o convento da Conceição de Beja, mas já não obteve noticia d'ella. (*Diario de Noticias*, n.º 5:785, anno XVII.) Tudo assim; e pelo mesmo caminho se vae a Custodia de Gil Vicente, que hoje está na collecção particular de el-rei. (1897.)

Os protestos vehementes de 1867 não produziram effeito; o monumento nacional não foi restituido á nação, e continuou figurando, perante o paiz inteiro como propriedade particular do rei D. Luiz. Os sophistas constitucionaes dão as suas razões; uns dizem que a Custodia de Gil Vicente fôra doada por D. Manoel ao Mosteiro dos Jeronymos, e, que extinctos os conventos, havia reversão d'esse objecto para a corôa.

Mas nós não estamos na éra absolutista, em que a nação era uma coisa do rei; hoje o rei é um empregado estipendiado da nação.

Outros dizem que a Custodia e outras pratas foram entregues á familia Bragança para compensal-a dos sacrificios e mais despezas que fez na *implantação do regimen constitucional* n'este paiz; de sorte que, com o nosso sangue e ruina, a puzemos no throno e ainda a indemnisamos dos sacrificios.

A verdade é que tudo isto está fóra da lei; crêmos que os aulicos que cercavam D. Luiz, que em 1845 era muito moço e não percebia os arranjos cabralinos, o tivessem mal informado; a Custodia de Gil Vicente é propriedade inallienavel da nação portugueza, é um titulo de honra que nos pertence e de que ninguem

se póde apropriar. O parlamento que sanccionasse a entrega d'esse monumento a alguem, sob qualquer pretexto, era traidor ao sentimento nacional e seria infame perante a historia. A Custodia de Gil Vicente tem de voltar para o dominio da nação, e muito breve, porque, além dos fundamentos juridicos que obrigam a isso, e que nos forçam a todos a reclamar esse brazão de Portugal, nenhum reinante quererá converter tal posse em um labéo da sua dynastia.

*

Contra a posse illegal d'este monumento da nação portugueza, que el-rei D. Luiz considerara propriedade sua, escreveram alguns patriotas conservadores, em 1867, quando ainda se não fallava em republica n'este paiz. Vamos transcrever as suas palavras, para que se não diga que o espirito partidario é que nos leva a insistir n'esta revindicação nacional. Em 23 de Novembro de 1867, publicava o *Jornal do Commercio* uma carta com o seguinte trecho:

«Quando fui d'aqui visitar a Exposição, mas á minha custa, (o que aconteceu a poucos!) já eu tinha lido em varios jornaes portuguezes um desmentido aos jornaes estrangeiros, que davam a Custodia como pertencente a el-rei. Eu estava persuadido que o erro era d'esses jornaes estrangeiros, que quasi sempre dizem falsidades quando fallam de Portugal. Mas não era. Logo que cheguei á Exposição, foi a secção portugueza a pri-

meira que quiz visitar, como é natural acontecesse a todos os nossos compatriotas, e ao chegar á Custodia de Belem, aproximei-me para lêr um papel escripto em francez, em que se descrevia a mesma Custodia, dizendo ter sido feita com o primeiro ouro vindo das Indias, etc., e terminando assim: *Appartient à S. M. le roi Don Louis.*

Fiquei assombrado. Já não eram os jornaes francezes offerecendo a Custodia a S. M.; era a propria commissão portugueza, levada forçosamente de insinuações extranhas, que asseverava *urbi et orbi* uma falsidade.»

Ribeiro Guimarães, então um dos redactores do *Jornal do Commercio*, escrevia:

E' occasião de lembrarmos que todos os jornaes estrangeiros disseram que a Custodia de Belem era propriedade particular de el-rei o sr. D. Luiz; crêmos que este engano procedeu de se arrecadar a Custodia no thesouro da casa real, onde aliás se guardam outros objectos que são da corôa, mas não propriedade particular de el-rei.

Ora, a Custodia de Belem não é da corôa; é propriedade nacional, no que ha alguma distincção.

Parece-nos, pois, que, para evitar a continuação de *um engano, que no cabo de annos póde induzir em erro ácerca da propriedade da Custodia*, será conveniente que este preciosissimo objecto se arrecade em outra parte onde esteja com segurança, e onde possa ser visto pelos estrangeiros e nacionaes que visitam esta cidade, e se comprazem de vêr as coisas notaveis que possue.»

Todas as reclamações que então se fizeram,

não encontraram senão a mudez dos altos poderes do estado. Dias depois voltava á imprensa o supracitado visitante da Exposição:

O negocio ficou assim, e v. annunciou ha dias que a Custodia se achava outra vez no thesouro da casa real!

Sem, pois, se desvanecerem as suspeitas do publico, sem se indicar, como se devêra, o titulo pelo qual a casa real possue aquella joia, a não ser o papel redigido em francez que pozeram na Exposição, assim se dá de mão a um assumpto de muita importancia, porque a Custodia de Belem, além do seu valor real, tem uma grande estimação, que lhe dá a época em que foi feita, para nós de tão gloriosas recordações.

Coisas se vêem n'este paiz, sr. redactor, que fazem pasmar: parece que ha um fim manifesto de abusar constantemente, uma confiança completa na indole do nosso povo immensamente soffredor.

A situação peorou; os telephones do paço para o governo civil são a prova de que o absolutismo se funda na negligencia de um povo pelos seus direitos. E é pela confiança n'essa negligencia que a Custodia de Gil Vicente passou do thesouro da casa real para o museu particular do rei D. Luiz, figurando em 1882 como propriedade sua na Exposição de Arte ornamental.

O sr. Vilhena Barbosa, um dos activos commissarios da Exposição, pretendeu justificar a posse da Custodia pelo sr. D. Luiz, a titulo de indemnisações, mas teve o criterio moral bastante para reclamar que se dê qualquer fórma de legalidade a essa posse abusiva:

«Dizia n'aquelle periodo que a Custodia de Belem, e mais alguns poucos objectos preciosos dos extinctos conventos, foram mandados para a casa real, como indemnisação das pratas pertencentes á mesma casa, que por occasião da lucta da liberdade, e achando-se o thesouro publico em grandes apuros, se reduziram a moeda, cunhada por ordem do sr. D. Pedro, duque de Bragança, então regente do reino. Annos depois da morte do libertador, é que se lembrou a Casa real de obter os referidos objectos como indemnisação d'aquella perda. A pretenção pareceu muito justa ao governo, e o ministro da repartição competente expediu portaria, que mandou entregar aquellas peças á vedoria da casa real.

«Não me recordo a época fixa em que isto se realisou; mas lembro-me de ter ouvido a pessoa auctorisada e competente, hoje fallecida, que a portaria fôra uma *medida provisoria*, tencionando o ministro apresentar ás côrtes uma proposta de lei para que as ditas preciosidades fossem incorporados nos bens da corôa, para uso da capella real.

«Em o nosso paiz, segundo um defeito inveterado em os nossos costumes, quando se toma qualquer providencia provisoria, quasi sempre fica permanente. Todavia, fosse qual fosse a rasão porque não se procedeu áquelle acto, entendo como v. que *é necessario dar legalidade* á conservação d'aquellas alfaias na casa real.

E' tão facil legalisar este arranjo! O rei nomeia o ministerio, segundo a sua confiança pessoal; os ministros elegem os deputados por intervenção da auctoridade administrativa;

assim, governo e parlamento estão promptos para tudo, para sacrificarem os interesses da nação ao privilegio e arbitrio dynastico, condição essencial da mutua conservação.

Ribeiro Guimarães acompanhou as palavras de Vilhena Barbosa com algumas considerações: «Como os leitores terão visto, o sr. Vilhena Barbosa declara que não ha documento legal, e concorda comnosco: entende que a troca da Custodia de Belem e de outras peças de prata dos conventos, pelas pratas da casa real, que foram amoedadas em 1833, não podia fazer-se sem um acto legislativo, e que indevidamente se considera a Custodia propriedade da corôa.»

Ribeiro Guimarães insurge-se contra a idéa de entregar a Custodia pelo preço d'essas suppostas pratas, e de umas clamorosas indemnisações: «Esse objecto preciosissimo, como obra de arte, e como monumento nacional, não tem valor, porque o estado não vende os seus monumentos, e portanto jámais podia dar-se um escambo de quaesquer pratas da casa real, amoedadas para acudir ás necessidades publicas.»

No *Summario de varia Historia*, (t. III, p. 54) allude á vergonhosa indemnisação: «Tanta gente foi prejudicada e nenhuma indemnisação recebeu, mas a casa real foi á larga indemnisada de umas pratas que serviam na patriarchal, não tendo aliás provas de que lhe pertencessem.

Tudo isto foi tumultuario e illegal. El-rei não póde ter no seu museu a Custodia de Belem, nem outros objectos pertencentes á nação. A Custodia de Belem só por um de-

creto das côrtes póde saír da posse da nação. Bem sabemos que se ha de dizer, que está no museu de el-rei *em deposito*; mas, repetimos: o museu é propriedade particular, e note-se que já na Exposição de Paris foi aquella dada como *pertencente a el-rei*. No futuro pódem levantar-se questões, que agora é occasião de resolver; mais tarde, Deus sabe o que será?

Uma parte d'esse futuro é hoje presente: a Custodia lá appareceu na Exposição da Arte sacra-ornamental com a etiqueta equivoca: *De el-rei D. Carlos*. Quanto a nós a questão resolve-se com simplicidade:

Já que a Custodia se conserva no paço pelo preço de 3:648$000 réis, a titulo de indemnisação de uns castiçaes de prata, abra-se uma subscripção pópular, para, embolsando a casa real d'essa quantia, recuperarmos o eloquentissimo monumento da nação portugueza.

EXCURSUS II

RESENHA HISTORICA DA QUESTÃO VICENTINA

Este problema:—Se o auctor da maior das maravilhas da arte moderna—a Custodia feita com o primeiro ouro das páreas de Quilòa, egual no seu sentido aos *Lusiadas* de Camões—é ao mesmo tempo o auctor dos Autos, Farças e Tragicomedias com que a começar de 1502 fôra fundado o Theatro portuguez?—não podia permanecer em uma indeterminação vaga, devida á falta de interesse historico que provocasse investigações pacientes. Tivemos a fortuna de chamar a attenção dos estudiosos para este assumpto capital, e de provocar a polemica em que entraram varios espiritos cultos, cada um com os seus processos e capacidades criticas. Nenhum episodio da polemica foi infructifero; como a questão nos encantava, fôsse qual fôsse o resultado final, fui sempre revisando a sua proposição segundo os novos elementos que traziam Camillo Castello Branco, Ja-

cintho Ignacio de Brito Rebello, Freire de Oliveira, visconde de Sanches de Baena e José Joaquim Gomes de Brito. N'este exame permanente pudemos apurar da incongruencia dos linhagistas a permanencia de uma tradição genealogica; simplificar o campo dos documentos historicos pela determinação dos varios *homonymos* de Gil Vicente; e das importantes contribuições de Sanches de Baena e retoque parcial de Brito Rebello ao seu schema genealogico, fortificar as noticias sobre Gil Vicente poeta apresentadas por Christovam Alão de Moraes, que foram o ponto de partida do nosso estudo.

Trabalhavamos no Porto na *Historia da Litteratura portugueza* sem o recurso de consultar os archivos, nem mesmo uma bibliotheca bem servida, quando para supprir esta deploravel inopia começamos a explorar os manuscriptos genealogicos. Foi n'esta direcção que conseguimos esclarecer muitos pontos do *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende; continuámos as pesquizas nos linhagistas em relação aos escriptores do seculo XVI, e não perdemos o trabalho. Pouco antes publicáramos o 1.º volume da *Historia do Theatro portuguez*, com uma magra biographia de Gil Vicente, quando ao folhearmos na Bibliotheca publica do Porto a *Pedatura luzitana* de Christovam Alão de Moraes, ahi depárámos com a Genealogia de Gil Vicente, o poeta dos Autos, até aos seus descendentes Barretos e Pinas, de Torres Vedras, de 1668. Ahi se aponta Gil Vicente como filho de um *ourives de prata, de Guimarães;* esta circumstancia levou-nos a examinar o testamen-

to do rei D. Manoel, em que se falla da Custodia doada ao mosteiro dos Jeronymos, feita por Gil Vicente, e naturalmente a formular no espirito um problema historico: — Será Gil Vicente, o poeta dos Autos e filho de um ourives de Guimarães, esse Gil Vicente ourives, que fez a Custodia do mosteiro dos Jeronymos?

Assim proposto o problema encetámos as nossas investigações, sorrindo-nos a hypothese da identificação dos dois genios artisticos. Pela leitura do opusculo do sr. Teixeira Aragão, *Dom Vasco da Gama e a Villa da Vidigueira*, em que se acha uma minuciosa descripção da Custodia de Gil Vicente, era o artista apontado como *laurante da rainha D. Leonor*. Esta circumstancia aproximada do facto de ser a rainha D. Leonor que pedia por vezes a Gil Vicente para compôr alguns Autos, mais nos fixou na nossa hypothese provisoria. Não tendo então meio para examinar quaesquer documentos que existissem, limitamo-nos á interpretação de muitos logares do texto do poeta; assim em 1872, no livro *Bernardim Ribeiro e os Bucolistas*, publicado nas vésperas do concurso á cadeira de Litteraturas modernas do Curso superior de Lettras, introduzimos um capitulo (p. 233 a 264) com o titulo *Gil Vicente, poeta lyrico*, em que se consignavam o achado feito nas genealogias de Alão de Moraes, as noticias sobre a Custodia dos Jeronymos pelo Gil Vicente *laurante da rainha*, e as relações d'esta com o poeta, animando-o á composição dos seus Autos.

Estava lançado o desafio a todos os criti-

cos e investigadores; a these era sympathica e formulada com enthusiasmo, mas faltava-lhe uma prova directa. Durante os mezes que esperei para dar as provas do concurso (que fôra addiado até se encerrar o parlamento, em favor do concorrente Pinheiro Chagas) prosegui em Lisboa nas mesmas investigações, e o Dr. Ribeiro Guimarães a quem a nossa these era sympathica, pôz-me em relação com o intelligente e bondoso cartorario do Hospital de S. José, por lhe constar que ahi existiam quaesquer documentos sobre Gil Vicente.

Não se imagina como José Maria Antonio Nogueira, com uma insondavel bondade me patenteou o archivo do Hospital de S. José, facultando-me a cópia de um Alvará de 15 de Fevereiro de 1509, em que *Gil Vicente* apparece nomeado Vedor de todas as obras de ouro e prata que se fizerem para o Convento de Thomar, Hospital de Todos os Santos e Mosteiro de Belem. No intuito de ir logo aproveitando as descobertas, em 1873 ao publicarmos o 1.º volume da *Historia de Camões*, annotámos com esse documento a seguinte passagem do nosso texto: Gil Vicente celebrado na côrte como chistoso poeta dramatico, era reconhecido como o primeiro Ourives portuguez, e por assim dizer o chefe da nossa eschola artistica da Renascença. (*Op. cit.*, p. 65.) Seguia-se-lhe a nota: «Depois dos argumentos apresentados no livro *Bernardim Ribeiro e os Bucolistas*, (p. 232 a 264) aqui publicamos um importantissimo documento inedito tirado do Cartorio do Hospital de S. José, de Lisboa, descoberto pelo

sr. José Maria Antonio Nogueira, no Liv. I do Registo geral, fl. 16 *v*. e 17: *Alvará de Gil Vicente ourives*, etc.

A these proposta não passava desapercebida; um outro investigador e bibliophilo distincto José Maria Nepomuceno, chamou a nossa attenção para o fragmento do testamento da rainha D. Leonor, publicado na *Chronica seraphica* de Fr. Jeronymo de Belem (t. III, p. 85) no qual vem citado Gil Vicente como tendo feito alguns calices, que ella deixou ao mosteiro da Madre de Deus.

Publicava-se então a revista illustrada *Artes e Lettras*, pela casa Roland e Semiond, e da qual era director Rangel de Lima; encontrando-me casualmente pediu-me para lhe escrever um pequeno artigo destinado a acompanhar a gravura da Custodia do Mosteiro dos Jeronymos. Não pudemos eximir-nos a esse encargo, aproveitando o ensejo de agrupar todas as investigações dispersas até aquelle momento. O artigo *Gil Vicente e a Custodia de Belem*, appareceu em dois numeros das *Artes e Lettras* (vol. II, p. 4 e 18, de 1873); a sua fórma concisa e encadeamento demonstrativo parece terem produzido uma certa impressão. O artigo das *Artes e Lettras* chegou a levar a persuasão a alguns espiritos; em 1873 escrevia o Dr. Ribeiro Guimarães, no seu *Summario de varia Historia:*

Hoje já pouca dúvida póde haver sobre Gil Vicente, *laurante*, ser o mesmo Gil Vicente, author dramatico, em face das profundas e eruditas investigações a que procedeu o sr. doutor Theophilo Braga... O estudioso professor chegou a inducções, pelo exame da sua ge-

nealogia e das suas obras que são bem fundadas; e ainda quando não haja um documento authentico pelo qual se prove que Gil Vicente, lavrante da rainha D. Leonor, é o mesmo Gil Vicente, author dramatico... os factos deduzidos pelo sr. doutor Theophilo Braga levam a crêr que o author e o lavrante são o mesmo homem.»

O interesse pelo problema espalhava-se, e o visconde de Juromenha obteve da casa Feijó Barreto, de Torres Vedras, varios documentos que diziam respeito á familia de Gil Vicente. No *Diario de Noticias*, de 1874, appareceu esta simples noticia: Ha tempos se discute se o illustre Gil Vicente foi ou não *ourives* antes de ser poeta e auctor dramatico, e se foi ou não fabricante da famosa Custodia dos Jeronymos. O sr. visconde de Juromenha trata de concluir uma Memoria — para provar que *Gil Vicente era mestre de Rhetorica*, e que a Custodia foi feita por outro Gil Vicente, Ourives. Podemos accrescentar, o que talvez não seja sabido, que no districto de Lisboa existe uma familia descendente em linha recta de Gil Vicente, a qual ainda possue um tombo dos bens que pertenceram ao poeta, e não ha muitos annos estava na posse de uma quinta que foi d'elle. Esta familia usa de appellidos que entraram na familia de Gil Vicente poucos annos depois da morte d'este. — No tombo ainda se vê a assignatura de um filho ou neto de Gil Vicente, não nos occorre se filho ou neto, chamado Gil Vicente de Almeida.»

Vê-se que quem escrevia estava informado da familia de Torres Vedras, que ainda re-

presentava Gil Vicente: o visconde de Juromenha esteve em contacto com esta familia, e pena foi que não chegasse a elaborar a projectada memoria, e que os documentos que lhe confiaram se perdessem entre os seus papeis. Em vez de investigarmos n'esta direcção, dirigimo-nos para a Torre do Tombo. Aquelle archivo é um mar immenso de documentos: nós não conheciamos a coordenação dos seus corpos diplomaticos, nem tão pouco liamos a letra do seculo XVI. Achámo-nos diante dos indices das Chancellarias de D. Affonso V, D. João II, D. Manoel e D. João III, e ahi deparámos com este nome de *Gil Vicente* em numerosos documentos; o excesso dos diplomas esmagava-nos. Fixei as datas extremas dentro das quaes se passára a vida de Gil Vicente, para destrinçar os *homonymos* do poeta: e pedi á obsequiosidade nunca desmentida do official do archivo José Manoel da Costa Basto, que me lêsse os documentos que eu ia copiando. D'aqui resultou que me achei com documentos referentes a outras individualidades, que me pareciam caber a Gil Vicente, com o defeito porém de lhe tornarem a existencia quasi centenaria.

Na revista philosophica *O Positivismo*, vol. II, p. 348, publicámos em 1879 um novo estudo intitulado *Gil Vicente Ourives e Poeta*, em que apresentámos a nossa colheita na Torre do Tombo. Agora o excesso dos documentos vinha prejudicar a these, pondo em evidencia certa incongruencia de datas. Provocou este trabalho novos contradictores; entraram na arena Camillo Castello Branco, e Jacintho Ignacio de Brito Rebello, cada um

com os seus recursos. Camillo trazia sarcasmos: Alguem, na piugada exploradora do sr. Doutor Braga, descobrira que Gil Vicente fôra mestre da carpinteria em Santarem, porteiro dos contos da comarca de Beja, ourives da rainha D. Leonor — uma série de anachronismos, de ligeirices, de inepcias que denotam grandes rivalidades de competencia entre a ignorancia e a ousadia. O alguem, foram os Indices das Chancellarias do Archivo, que pela sua abundancia desnortearam o criterio de quem entrava alli pela primeira vez. Não aconteceu assim com Brito Rebello, que passára os seus melhores annos investigando na Torre do Tombo; seguiu outro processo como veremos.

Camillo sentia-se encommodado com a exposição da inoffensiva these, dizendo: Devo confessar que o sr. Theophilo Braga *urdiu* com algum, porém funesto ardil engenhoso a sua novidade, e é por isso mesmo que eu, com menos artificio e mais naturalidade, intento desfiar-lhe o tecido para desfazer preoccupações que atrazam, em vez de adiantarem as inquirições uteis para a nossa historia litteraria. Foi principalmente o artigo das *Artes e Lettras* que o indispôz; mas envolveu no seu artigo o estudo que appareceu em 1879 no *Positivismo* (vol. II, p. 348 a 376, e vol. III, 129 a 139.) Pelo menos, foi elle que estimulou Camillo Castello Branco a publicar uma extensa contestação, no n.º 123 do *Commercio portuguez* do Porto (5.º anno) em 1880. Infelizmente, Camillo não visava a servir a sciencia, mas a approveitar o ensejo para jogar-me alguns sarcasmos. Reprodu-

zindo depois o seu artigo em 1881 no livro *Historia e Sentimentalismo*, com o titulo *Gil Vicente,—Embargos á phantasia do sr. Theophilo Braga*, escrevia: «No periodico *Artes e Lettras*, de 1873, publicou o sr. doutor Theophilo Braga dous artigos que pretenderam demonstrar, a toda a luz das demonstrações incontestaveis, que o poeta Gil Vicente era o esculptor da celebrada Custodia que foi dos frades Jeronymos, e hoje pertence ao rei. Como nos artigos havia tal qual contextura de probabilidades fundamentada n'um trecho genealogico evidentemente falso, mas, para muita gente irrefutavel,—a opinião do sr. Braga applaudida por uma claque de ignorantes ou preguiçosos em averiguações enfadonhas, fez proselytos e passou em julgado na pequena roda de pessoas que sabem da existencia e das obras do fundador do Theatro portuguez.—Faltavam-me provas plausiveis para contradictar-lhe a sua biographia de Gil Vicente: mas sobejava-me aquelle simples senso commum que só pelo tino palpa os aleijões historicos. Depois deliberei-me a trabalhar pela verdade quanto o incansavel professor labutara de phantasia...» Começa por uma retractação: «Não se deve dar valor ao que escrevi em uma das *Novellas do Minho* a respeito de Gil Vicente. Fiei-me na *Sedatura* de Christovão Alão de Moraes, a quem retirei as minhas crenças quando com um pouco mais de estudo, conheci que este genealogista era ás vezes ignorante e outras vezes mal intencionado nas suas fraudulentas origens das familias.» E com a mais ingenua sinceridade entrega as suas crenças ao Manuscripto

genealogico de Joseph de Cabedo de Vasconcellos, que o leva a acceitar os seguintes erros:

Que Gil Vicente enviuvára de Branca Bezerra á volta dos quarenta e poucos mais annos;

Que desposára em segundas nupcias Dona Maria Tavares;

Que teve d'ella uma filha que se chamou Valeria Borges;

Que Luiz Vicente não casou com uma filha de Luiz de Pina, nem em Torres Vedras jámais existiram fidalgos com apellido de Pinas e Godinhos.

O professor Antonio Maria de Freitas que acompanhára com interesse esta questão, escreve no prefacio ao estudo genealogico feito pelo visconde de Sanches de Baena: «Nunca se me apagaram as impressões recebidas da leitura do *Gil Vicente*, de Camillo, na *Historia e Sentimentalismo* — as primeiras impressões desfavoraveis que me causou a penna aguçada do fecundo romancista, porque havia adulterado pontos de tão comesinho alcance historico, que eram do meu proprio conhecimento, — caminhou sem vacillancia, escudado pelos seus expositores um Joseph de Cabedo e um tal Affonso da Gama Palha... foi terrivelmente infeliz na substituição de Alão pelo Palha... E com uma certa graça mostra os erros em que Camillo cahira, apparentando Gil Vicente com os Cantos, dando-lhe uma segunda mulher em 1580, e confundindo-o com o neto. Apesar das insolencias de Camillo procurei tirar em beneficio da these o que elle trouxesse de aproveitavel. Resu-

mindo o estado da questão, escrevia o professor Antonio Maria de Freitas:

«Camillo não tinha levado a melhor nos seus reparos aos artigos do Dr. Braga publicados nas *Artes e Lettras*. Além de não extremar Gil Vicente, poeta, de Gil Vicente, ourives, com a sisudez requerida em litigios d'este tomo, ainda em cima anarchisou de um modo deploravel o movimento das pessoas, factos e épocas, que, se não estava até então orientado pela balisa de uma demonstração rigorosa, pelo menos não difficultava maiormente a sua sujeição a qualquer analyse e averiguação comparativa.»

No n.º 64 do *Occidente* (15 de Agosto de 1880) começou o sr. Brito Rebello a publicar um estudo sobre a *Custodia do Convento dos Jeronymos*, para acompanhar uma estampa do extraordinario monumento. Depois de uma descripção da Custodia (p. 134, 145 e 154) escreve: Tinhamos concluido aqui o nosso breve estudo e intentavamos publicar os documentos comprobativos, quando tivemos conhecimento do artigo do nosso amigo e patricio Dr. Theophilo Braga, publicado no n.º 5 da revista philosophica — *O Positivismo*. N'este artigo o illustre professor persiste em demonstrar que o poeta Gil Vicente não só é o mesmo ourives auctor da Custodia, mas ainda porteiro dos Contos do almoxarifado de Beja, e do mestrado de Aviz, requeredor das Sisas de Santarem e mestre das obras de carpenteria d'esta então villa e dos paços de Almeirim.

«Como estamos em divergencia, em novo paragrapho analysaremos a sua opinião e

produziremos os motivos porque a não podemos partilhar.»

Tomando por ponto de orientação chronologica a data do nascimento de Gil Vicente em 1470, mostra por um documento de 25 de Outubro de 1475, que ha um Gil Vicente moço da estribeira do principe D. João, nomeado por D. Affonso V; que é este mesmo o que apparece confirmado por carta de 14 de Fevereiro de 1482. E lendo com vagar os documentos apontados na Chancellaria de D. João II, reconheceu tambem que o requeredor das sisas nomeado em 13 de Maio de 1482 era apenas confirmado de despacho que tivera sob D. Affonso V em 29 de Março de 1462. Por ultimo, que o mestre da Carpenteria de Santarem fôra despachado em 28 de Novembro de 1470, sendo substituido por João Gomes em 4 de Fevereiro de 1500, por ter fallecido Gil Vicente (*gill vycente que o dito ofiçio tinha e sse ora fynou.*)

Depois d'esta eliminação de documentos ou de *homonymos* de Gil Vicente, Brito Rebello publicou pela primeira vez o alvará de 6 de Agosto de 1517 concedendo o logar de Mestre da Balança da Casa da Moeda a Diogo Roiz (ourives da Infanta D. Isabel) por venda e renuncia de Gil Vicente em 3 de Agosto, até que Miguel filho de Fernão Gil chegasse á edade de 25 annos.

E publicou mais o apontamento de uma tença de 12$000 réis e accrescentamento de 8$000 réis em 1524, dada por D. João III a Gil Vicente.

N'este exame dos documentos de varios *homonymos* de Gil Vicente, o processo nega-

tivo de Brito Rebello é muito seguro, embora facil para quem com vagar compulsa as Chancellarias da Torre do Tombo. Por tanto facilitava o estudo da these tirando-lhe a complicação, mas não a atacára na sua essencia. Eliminados esses documentos anachronicos, não trouxe Brito Rebello nenhum documento por onde se provasse que Gil Vicente poeta não podia ser Gil Vicente o ourives. Comtudo formúla conclusões finaes sobre essa incompatibilidade, sem a anterior argumentação (p. 203.) Manifesta porém que em tempos lhe sorrira a opinião contraria. Passado tempo, depois d'esta discussão, confessou-me que tendo visto no alvará de 4 de Fevereiro de 1513: *Gil Vicente trouador, Mestre da Balança*, se vira quasi levado a adherir á these que até alli impugnára.

Isto prova que a questão que ventilavamos não era um capricho de phantasia.

O modo urbano e dignamente scientifico como me tratava Brito Rebello contrastava com o processo empregado por Camillo — aguilhoado de rivalidades pessoaes e acalorado de veleidades romancistas — como relata Pereira-Caldas, no seu opusculo *Versão latina de um Soneto de Camões*, p. 49. Como o que me interessava era o esclarecer esta these historica, sobre a nova contribuição de Brito Rebello remodelei o estudo do *Positivismo*, reeditando-o no livro *Questões de Litteratura e Arte portugueza*, em 1881. No estudo *Gil Vicente, Ourives e Poeta*, (p. 190 a 225) aproveitei todas as objecções de Camillo tiradas do Nobiliario de Cabedo de Vasconcellos e excluí todas as referencias a *homo-*

nymos de Gil Vicente segundo os resultados de Brito Rebello. A these apparecia reforçada em quanto á impugnação de Camillo, e simplificada em quanto aos documentos complicativos dos homonymos excluidos por Brito Rebello. Tudo parecia confirmar que Gil Vicente poeta era o Gil Vicente Ourives; condensámos todos os nossos argumentos em onze articulados, que davam a maior plausibilidade á nossa hypothese. Decorreram doze annos sem que a questão se enriquecesse com mais contribuições, havendo ainda um ou outro espirito que a não consideravam resolvida. Foi então que o sr. visconde de Sanches de Baena intentou uma investigação nos seus vastos materiaes de manuscriptos genealogicos, e na Torre do Tombo. Diz elle na dedicatoria do seu livro *Gil Vicente*, publicado em 1894: «Depois das pugnas litterarias que se travaram ha cêrca de doze annos sobre a identidade dos dois homonymos Vicentes, lembrei-me encetar este trabalho.

Não me eram desconhecidas as densas trevas que cercavam este emmaranhado labyrintho, mas essa mesma difficuldade longe de me quebrantar as forças, exaltou-m'as.» A questão tomou um novo aspecto, determinando por um schema genealogico até certo ponto em harmonia com os documentos historicos, as duas individualidades do ourives e do poeta. Descreve o illustre genealogista as suas fontes de consulta:

«A descripção genealogica, com que encetamos este trabalho, é apresentada pelos abalisados linhagistas: — Dr. Fr. João da Conceição, Antonio Feo Cabral de Castello Bran-

co, e Jacintho de Pina Loureiro, corroborada por valiosissimos documentos que a nossa pertinaz investigação teve a felicidade de encontrar no real Archivo da Torre do Tombo, e pelos que, mais tarde, nos foram ministrados pelo illustre descendente do referido poeta — o sr. Henrique Feijó Barreto — ultimos e inestimaveis subsidios, que vieram confirmar as já estabelecidas conclusões do nosso estudo. Vejamos quaes foram as descobertas na Torre do Tombo, que corroboraram o quadro genealogico.

O documento de 16 de Abril de 1540 (*Corpo chron.*, P. III, maço 15, doc. 13) cita um *Belchior Vicente, filho de Gil Vicente, a quem Deus haja, moço da Capella do Rei nosso senhor.* Dera noticia d'este documento o visconde de Juromenha ao conde de Raczynski, que o cita no seu livro *Les Arts en Portugal*, p. 212. Juromenha accrescentára em uma nota: «*Ignoramos se este é o nosso celebre comico.*» Nós commettemos o erro, apesar da omissão de Alão de Moraes, de attribuirmos este filho ao poeta; porém o sr. visconde de Sanches de Baena reproduzindo-o na sua integra chegou á interpretação indiscutivel que esse Gil Vicente era outro que não o poeta. Belchior Vicente figura n'esse documento de 1540 como testemunha de factos que se passaram em 1518, em que D. Manoel agraciava Garcia Fernandes, no caso de acabar a obra do palacio da Justiça de Lisboa e de desposar a filha do fallecido pintor Francisco Henriques; Belchior Vicente, quando este ajuste se passou era *moço pequeno*, capaz de notar e conservar de me-

moria factos sobre que podia ser chamado a testemunhar passados vinte e dois annos. Não teria muito menos de doze annos. Tendo o poeta casado em 1512, e nascendo-lhe os seus tres filhos Luiz, Paula e Valeria até 1515, vê-se que o Belchior *moço pequeno* em 1518 com certeza não era seu filho.

Depois d'esta primeira indicação segura, temos a passagem dos *Commentarios de Affonso de Albuquerque*, em que eu e Camillo Castello Branco interpretámos aquella passagem, em que o grande governador da India mandou uma embaixada ao Hidalcão para assentar pazes, na qual ia *o filho de Gil Vicente* por seu escrivão e João Navarro por lingua. A embaixada fôra em 1512; mas apesar d'esta data attribui ao poeta este filho, dando-lhe o nome que encontrei em Alão de de Moraes: «*Martim Vicente, que serviu bem na India, onde morreu solteiro.*» Pelo seu lado, Camillo Castello Branco dava a este *filho de Gil Vicente* o nome do pae, levado talvez pela influencia da *Bibliotheca lusitana*, que confundira o neto do poeta tomando-o como filho. Havia porém uma outra fonte de consulta que esclarecia a antonomasia, eram as *Lendas da India* de Gaspar Corrêa, que nos mostravam á evidencia, que esse *filho de Gil Vicente* se chamava Vicente Fernandes. Por sua diligencia o sr. visconde consultou este chronista da India, e tirou essa nova luz, que nos mostra um outro Gil Vicente, digno de fama, e que não era o poeta. Escreve Antonio Maria de Freitas: «Os dois illustres escriptores tambem citam Gaspar Corrêa a diversos respeitos; mas nenhum

d'elles consultou nas *Lendas* o ponto referente á embaixada ao Hidalcão, cujo pessoal lá vem sem antonomasias.

O escrivão filho de Gil Vicente chamava-se Vicente Fernandes. A antonomasia não alvejava, pois, o poeta que não teve filho com semelhante nome. Evidentemente entre os individuos que usavam do nome de Gil Vicente, corriqueiro na época, *havia além do poeta um outro que se destacara dos seus homonymos*. Apresentava-se por conseguinte um novo caminho por onde a questão podia e devia tentar uma sahida mais satisfatoria. Tendo Vicente Fernandes acompanhado para a India Affonso de Albuquerque em 1506, nascera pelo tempo em que o poeta ainda frequentava a Universidade de Lisboa. Quem seria pois este Gil Vicente citado como honrosa antonomasia no documento de 1540 e nos *Commentarios* de Affonso de Albuquerque? Era com certeza o ourives, como vamos vêr.

Na Torre do Tombo descobriu o sr. visconde de Sanches de Baena um Alvará de lembrança de dote de 1514 e entrega do mesmo em 21 de Setembro de 1515, para Gil Vicente, para ajuda do casamento de sua irmã Philippa Borges que estava contractado com Estevão de Aguiar, uchão do princepe (*op. cit.*, p. 52.)

Infelizmente o sr. visconde de Sanches de Baena não logrou achar o recibo d'esta quantia, no qual *Gil Vicente* assigna como *mestre da balança;* e em consequencia d'isso considerou este Gil Vicente, irmão de Filippa Borges, o poeta, perturbando assim a base do seu schema genealogico. O recibo, que tanta

luz derrama para a coordenação dos parentescos dos dois Gil Vicentes, foi encontrado avulso pelo sr. Brito Rebello, que o conservou por muito tempo em reserva, dizendo apenas que tinha umas dúvidas a pôr ás genealogias apresentadas no livro de Sanches de Baena.

Investigações no Cartorio do Santo Officio levaram o mesmo solicito genealogista á descoberta dos descendentes de Vicente Affonso, dos Vicentes de Guimarães, e avoengo de Jacome de Carvalho do Canto, cujo parentesco com o poeta era reconhecido.

Depois d'isto conseguiu descobrir a familia de Torres Vedras que representava ainda Gil Vicente. Escreve o professor Freitas sobre esta investigação: «E entretanto desaproveitaram ambos (Camillo e Theophilo) com a mesma indifferença que tiveram pelo texto de Gaspar Corrêa, uma indicação preciosissima que o *Diario de Noticias* fornecia em 1874, dizendo que o nosso saudoso visconde de Juromenha estava elaborando uma Memoria para provar que Gil Vicente *mestre de rhetorica*, não fôra *o artifice da Custodia de Belem*, baseando-se em documentos possuidos por uma familia, que descendia do poeta em linha recta.

«E' muito possivel que Camillo não tivesse conhecimento de semelhante noticia; mas o sr. Theophilo Braga tinha-a e tão certo, que a transcreve em nota nas suas *Questões de Litteratura e Arte portugueza*, a p. 218.

«E' obvio que a qualquer estudioso interessado no problema, ou empenhado em re-

solvel-o, como o illustre escriptor, cumpria indagar logo da responsabilidade da noticia, palpando o que n'ella haveria de verdadeiro e de interessante. Dizer-se que existia no districto de Lisboa uma familia descendente em linha recta de Gil Vicente; que um escriptor conhecido por assim dizer de ao pé da porta d'ella houvera documentos importantes para reproduzir á luz da historia a individualidade inconfundivel do poeta; e não se proceder a diligencia alguma sobre o caso! E' ser de uma verdadeira infelicidade! (p. XIX.)

Com franqueza o declaro, por muito tempo julguei essa noticia dolosa, como uma armadilha de algum erudito, como aquelle que fabricou uma Carta em nome de Ayres Barbosa [1] com os elementos traduzidos das Cartas de Clenardo, ou como esse outro poeta que fez o *Auto da Boa Estrêa* com que enganou o ingenuo Costa e Silva. Depois, passados annos desencarrilou-se a vida com a morte dos filhos, e não me foi possivel sahir da apathia. O visconde de Sanches de Baena aproveitou a indicação que consignei; e sobre isto ainda escreve o professor Freitas: é certo que *áquella simples noticia*, decorridos tantos annos deve V. uma confirmação conscienciosa das suas aturadas averiguações e a deducção segurissima da descendencia do poeta até aos nossos dias. — Havia, com effeito, proximo de Lisboa representantes de Gil Vicente, que confiaram ao visconde de Jurome-

---

[1] No livro *In memoriam*, de glorificação a Anthero de Quental, fazem-me carga d'este equivoco.

nha parte do seu cartorio de familia, pondo assim o fallecido escriptor em condições seguras de destrinçar a meada genealogica do poeta, e extremar-lhe a individualidade do ourives seu homonymo.

Não bastava distinguir os dois vultos; pelos dados genealogicos, e enlaces de casamentos se determinaram as relações que existiam entre o poeta e o ourives. Escreve Freitas: «A larga colheita genealogica, feita por V. durante annos successivos de intelligente investigação, distingue resolutamente o poeta do ourives.

«*Provindos da mesma familia*, pouco distanciados na edade e no grão de parentesco, usando do mesmo nome e tendo ambos uma bella evidencia social, a confusão tornava-se facil até incarnal-os n'um só homem.» (p. XXII.) Não era pois absurda a minha hypothese, e apesar da ratificação historica, não ficou em absoluto prejudicada. Eram dois individuos, mas do mesmo sangue e na maior concordia moral. No seu livro sobre *Gil Vicente*, publicou Sanches de Baena o inventario dos bens de Luiz Vicente, que nos revela muitas particularidades da sua familia: os seus trez casamentos com D. Mor de Almeida em 1557; com Joanna de Pina em 1574, e com Isabel de Castro em 1585; e os seus varios filhos: Gil Vicente de Almeida (1558) Jeronymo de Almeida, Maria da Visitação, Bernaldin Borges; e do segundo casamento, Martim Barreto de Pina, (1578) Francisco de Assis Barreto, (1580) e Damião de Aguiar Barreto. (1580-1617.)

Pelos trez linhagistas já citados apurou

Sanches de Baena, que de Gil Fernandes ourives em Guimarães nasceram:

—Vicente Affonso, que foi curtidor em Guimarães, do qual descende Jorge de Carvalho do Canto.

—Luiz Vicente, ourives que casou com Filippa Borges, de Barcellos, filha de Martim Borges de Creixomil; tiveram os seguintes filhos:

a) *Gil Vicente* (aqui torna-se necessario o retoque historico do recibo achado por Brito Rebello) *Mestre da Balança* e por tanto o ourives da Rainha D. Leonor.

b) *Filippa Borges*, que casou com Estevão de Aguiar depois de 1515.

c) Affonso Vicente, pouco conhecido.

Ora, este Gil Vicente casou em Lisboa com Melicia Rodrigues, e houve trez filhos, que são:

1.º O P.e Gil Fernandes, que houve uma filha, que foi 2.a mulher de Gil Vicente de Almeida.

2.º *Vicente Fernandes*, que acompanhou Affonso de Albuquerque, e é citado nas *Lendas da India*, de Gaspar Corrêa.

3.º *Belchior Vicente*, moço da Capella real, citado no documento de 1540.

Vê-se por tanto que o trabalho do sr. visconde de Sanches de Baena trouxe para a these uma conclusão e prova definitiva:—Que Gil Vicente poeta e Gil Vicente ourives eram duas individualidades; ambos naturaes de Guimarães, e proximos parentes.

Ha apenas um pequeno equivoco, que resulta de uma deslocação genealogica: é que *Gil Vicente poeta não é sobrinho de Gil Vi-*

cente ourives, como na genealogia se estabelece, mas simplesmente *primo co-irmão*.

E' este o retoque que resulta do achado de Brito Rebello do recibo de *Gil Vicente mestre da Balança*, de 25 de Septembro de 1515, em que declára ter-lhe sido entregue o dinheiro para ajuda do casamento de sua irmã Filippa Borges. Por tanto Gil Vicente ourives é que é o filho de Luiz Vicente, tambem ourives, e não o poeta. Por esta contribuição fundamental de Brito Rebello, torna-se veridica a indicação que em 1872 colhêmos do Ms. de Alão de Moraes: que *Gil Vicente poeta* era *filho unico de Martim Vicente.*

E como *filho unico*, damos uma melhor intelligencia á leitura da phrase do Nobiliario de D. Antonio de Lima: *Valeria Vicente, filha de Gil Vicente, natural de Guimarães e irmãa do Topa no muro*... Brito Rebello lê «irmão.» Mas se Gil Vicente era *filho unico*, não tinha irmão: entende-se irmã, como se lê no ms. da collecção Pombalina, e n'este caso refere-se a Valeria Vicente, irmã de Luiz Vicente de Castro, que foi muitos annos escrivão das tapeçarias. Esta Valeria Vicente casou com um neto de Filippa Borges, a irmã do ourives Gil Vicente; assim mais uma vez se deram enlaces de casamento entre os filhos e netos dos dois grandes genios. São principalmente estes enlaces que tiram toda a dúvida de que os documentos da familia de Torres Vedras não sejam referentes a Gil Vicente poeta, como por um momento quiz suppôr o sr. Brito Rebello.

Por esta exposição se verá como pela fórma de um problema historico se acordou o

interesse da critica, e como gradativamente se chegou a um resultado positivo. Porque, ainda no corrente anno de 1897, Gomes de Brito descobriu no Archivo da Camara Municipal de Lisboa, o *Livro do Lançamento* da contribuição pedida pelas côrtes de 1563, e ahi a fl. 564, achou noticias relativas a Melicia Rodrigues, *mulher que foi de Gil Vicente*, e a *Maria Tavares neta de Gil Vicente*, e Luiz Vicente *seu tio, nas mesmas casas*. Vieram estas noticias esclarecer problemas ainda obscuros, mas especialmente indicativos dos dois primos: em 1565 ainda vivia a mulher de Gil Vicente *Ourives*, e tambem vivia solteira em casa de Luiz Vicente a menina D. Maria Tavares protegida pela Duqueza de Bragança, e que mais tarde em segundas nupcias casou com o neto do *poeta*.

Recapitulando as contribuições que vieram esclarecer este interessante problema historico, apontaremos:

1.º ***Visconde de Juromenha:*** Encontrou no *Corpo chronologico*, P. III, Maç. 15, Doc. 13, o Documento de Garcia Fernandes em que é testemunha *Belchior Vicente, filho de Gil Vicente;* communicou-o a Raczynski, confessando não saber se se referia a Gil Vicente poeta. Não chegou a escrever uma Memoria sobre este assumpto sobre documentos de Torres Vedras.

2.º ***Theophilo Braga:*** Noticia dos Vicentes, do Nobiliario de Alão de Moraes, que dá a Genealogia de Gil Vicente e seus descen-

dentes de Torres Vedras até 1668. — Alvará de 15 de Fevereiro de 1509, em que Gil Vicente é nomeado Védor das obras de ouro e prata de Thomar, Hospital de Todos os Santos e Belem. (Communicação do Dr. Ribeiro Guimarães e José Maria Antonio Nogueira, do Cartorio do Hospital de S. José.) — Alvará de 4 de Fevereiro de 1513, em que Gil Vicente é nomeado Mestre da Balança da Moeda. — Fragmento do testamento da rainha D. Leonor. (Communicação de J. M. Nepomuceno.) — Alvará de 19 de Janeiro de 1525, de uma tença de tres moios de trigo a Gil Vicente.

3.º ***Brito Rebello:*** Tenças do anno de 1524 a Gil Vicente, 12$000 réis; de accrescentamento 8$000 réis. — O recibo de 25 de Setembro de 1515, da quantia de 20$000 réis para o casamento de *sua irmã Filippa Borges*. — A passagem do Nobiliario de D. Antonio de Lima (já apontada por Barbosa Machado.) — O trabalho negativo da exclusão de varios homonymos. Na *Revista de Educação e Ensino* (anno XII, n.º 5 e seg.) começou um Estudo historico systematico sobre *Gil Vicente, poeta;* pela morosidade da publicação nada podémos aproveitar.

4.º ***Camillo Castello Branco:*** Noticias tiradas das Genealogias de Gama Palha e Cabedo de Vasconcellos, que complicaram desastradamente o problema historico; vêm publicadas no seu livro *Historia e Sentimentalismo.*

5.º ***Freire de Oliveira:*** Nos *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa,* summaría a carta de 29 de Novembro de 1520, em que D. Manoel recommenda á Camara municipal de Lisboa, que nas festas para a recepção da rainha D. Leonor, sua terceira mulher, vá de accordo com Gil Vicente, *a quem estavam incumbidas algumas das cousas e autos que se hão de fazer* n'essa entrada solemne. E' importante o documento; o sr. Freire de Oliveira entendeu que se referia ao poeta, pela interpretação que deu á palavra *Auto.* Trata-se porém do ourives, como se póde demonstrar pela petição de Garcia Fernandes de 16 de Abril de 1540, em que diz que seu sogro o pintor Francisco Anriques trabalhou nas bandeiras que se fizeram para a entrada da Rainha. Foi isto em 1518, e é de factos passados n'esta época que testemunha Belchior Vicente, filho de Gil Vicente, por isso que, embora *moço pequeno*, assistia aos trabalhos que dirigia seu pae.

6.º ***Visconde de Sanches de Baena:*** Apresentou um schema genealogico que distingue cabalmente o ourives Gil Vicente do poeta seu homonymo, segundo os trez genealogistas Fr. João da Conceição, Feo Castello Branco e Pina Loureiro. — Achou na Torre do Tombo, o Alvará de 21 de Septembro de 1515 concedendo a Gil Vicente 20$000 réis para ajuda do casamento de sua irmã Filippa Borges. (Comprovado por Brito Rebello, que achou o recibo que dá Gil Vicente como *mestre da balança.*) — Publicou na integra a Petição de Garcia Fernandes de 16 de Abril

de 1540. — Tirou elementos historicos das diligencias e autos forenses do Cartorio do Santo Officio. — Alvará de nomeação de Luiz Vicente tabellião de Santarem, de 5 de Maio de 1555. — O Tombo dos bens de Luiz Vicente e partilhas de 1585, pela investigação do cartorio da familia dos actuaes descendentes de Gil Vicente. — Aproveitou a passagem das *Lendas da India* referente ao filho de Gil Vicente chamado Vicente Fernandes.

7.º Gomes de Brito: Quando pareciam esgotadas as investigações, achou este nosso estudioso amigo em um codice do Archivo da Camara municipal de Lisboa, de 1565, algumas indicações valiosas sobre as duas familias do *ourives* e do *poeta*. Sobre este codice, que é um recenseamento da população collectavel de Lisboa, publicou Gomes de Brito uma interessantissima descripção nas *Novidades*, n.º 4042 (9-VI-97); no final d'esse artigo lê-se: «Ha aqui nomes como os de *Antonio Prestes*, e appellidos como os de *Olanda*, que não estarão sufficientemente justificados para cabaes affirmativas, mas ha familias sobre as quaes nenhuma dúvida é possivel, como a de *Gil Vicente, cuja viuva e outros parentes aqui encontramos residindo na freguezia de Santa Cruz da Alcaçova.*»

Por esta simples indicação se vê que a viuva de Gil Vicente, que ainda vivia em 1565 era do *ourives*, pois que Branca Bezerra, mulher do poeta, morrera em vida d'este; e por documento de 1540 sabe-se que Belchior Vicente, filho do Ourives, vivia em uma casa na *Alcaçova*. Por isto se verá a impor-

tancia d'essa indicação; procurámos Gomes de Brito para nos esclarecer sobre o seu achado, o que elle promptamente fez levando-nos a consultar o tombo guardado no Archivo da Camara municipal. Transcrevemos aqui a descripção feita por Gomes de Brito no seu estudo das *Novidades*:

«Em 1563, reunidas as Côrtes n'esta cidade, prometteram os povos a el-rei para satisfação de suas dividas a quantia de cem mil cruzados. (40:000$000 réis.)

. . . .

«Fez-se o arrolamento como o alvará mandava.

— Completo, bem encadernado e bem conservado, atravessou os seculos e suas vicissitudes, guardado no Archivo da Camara... Intitula-se:

Livro do lançamento e serviço que a Cidade de Lisboa fez a el-rei nosso senhor no anno de 1565.

«Consta de 117 folhas, numeradas e rubricadas de um só lado... N'elle se comprehendem todas as 25 freguezias em que então se repartia a cidade. — Os lançamentos contidos em tão enorme codice são em numero de 15:801.

«O serviço começou a 15 de Abril de 1565, teve termo de encerramento a 6 de Septembro de 567, e rendeu em total, réis 6.225$098, contribuindo o termo da cidade com 1.161$094 réis.»

Gomes de Brito formúla curiosas indicações sobre a topographia de Lisboa, no meado do seculo XVI, e sobre a onomatologia popular portugueza.

FIM

INDICE

GIL VICENTE

E AS

ORIGENS DO THEATRO NACIONAL

PAG.

INTRODUCÇÃO

Origens tradicionaes e populares do Theatro portuguez

I

GIL VICENTE

§ II. **Evolução das fórmas dramaticas de Gil Vicente**

A) THEATRO HIERATICO

B) THEATRO ARISTOCRATICO

c) THEATRO POPULAR

§ III. **Historia externa do texto de Gil Vicente**

EXCURSUS I

GIL VICENTE, OURIVES

EXCURSUS II

RESENHA DA QUESTÃO VICENTINA